

Sämmtliche Schriften

von

Johanna Schopenhauer.

Vierter Band.

Johann van Eyck und seine Nachfolger.

Erster Theil.

Leipzig: F. A. Brockhaus.
Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer.

1830.



Johann van Eyck

und

seine Nachfolger.

Erster Theil.

Beides, ihre Kunst und ihr Leben war bei ihnen in ein Werk eines Gusses zusammengeschmolzen, und in dieser innigen, stärkenden Vereinigung ging ihr Daseyn einen desto festeren, sicherern Gang durch die flüchtige umgebende Welt hindurch.

W. H. Wackenroder.

Vorwort.

Was ich bei Abfassung nachstehender Blätter bezweckte, habe ich in der Einleitung zu denselben meinen Lesern gesagt, und so bleibt mir nur noch übrig, die Quellen zu nennen, aus denen ich schöpfte.

Die vorzüglichsten derselben sind, außer Karl von Mander's Werk: Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche on hoogduytsche Schilders, noch: Sandrart's Kunst-Akademie, Fuesli's Künstler-Lexikon, Descampes vies des Peintres flamands, von Murr's Kunst-Journal, und bei der Abfassung von Hemling's Leben einige der sehr reichhaltigen Noten zu dem Kunst-Romane: Ursule, Princesse britannique, von Herrn von Keverberg.

Sodann verdanke ich Manches noch, einzelnen, in andern Büchern verstreuten Bemerkungen, die ich nicht alle namentlich aufführen kann; sehr Vieles den gütigen Mittheilungen kunstliebender Freunde, vor Allen Herrn Sulpize Boisserée und dessen Hinweisungen auf einzelne Aufsätze, welche in dem, das Morgenblatt begleitenden Kunstblatte zu finden sind, und theils Herrn Boisserée, theils Herrn Doktor Schorn zu Verfassern haben.

Uebrigens bin ich mir wohl bewußt, den reichhaltigen Stoff bei weitem nicht erschöpft zu haben. Möge eine geübtere Hand bald die Feder ergreifen, um das Fehlende zu ergänzen, mögen einstweilen diese Blätter mit so viel gutem Willen aufgenommen werden, als ich sie sammlete und gab.

Weimar, im Mai 1821.

Johanna Schopenhauer.

Einleitung.

Hell und klar ist ein schöner Tag angebrochen, bei dessen Licht wir uns, unsre Umgebungen, ja ich möchte sagen, das Vaterhaus, nach langer Verblendung wieder erkennen. Die Scheinglorie, welche noch vor wenigen Jahrzehnden alles Ausländische unsern Augen umstrahlte, täuscht uns täglich weniger, und der geistig untergeordnete Zustand, in den zuerst eigne Schwäche und fremde Verführung, später Alles verhöhnende Gewalt uns versetzte, ist auf immer überwunden. Wir sind darum nicht ungerecht, wir ehren auch fremdes Verdienst; aber wir fühlen mit frohem Stolze, daß der Deutsche in Allem was den Menschen erhebt, in jeder Wissenschaft wie in jeder Kunst,

sich, ohne zu erröthen, neben alle gebildete Völker des Erdbodens stellen darf, und es schon seit Jahrhunderten durfte. Herzliche, sonst weniger deutlich empfundene Liebe zu deutscher Art und Kunst ist unter uns erwacht, mit ihr ein rühmliches Streben Allem nachzuforschen, was die letzte dunkle undankbare Zeit mit sich in Schutt und Trümmer hinabriß.

Dieses Wiedererwachen zum lebendigen Gefühl unsres bessern Daseyns verdankten wir Anfangs nur wenigen hochherzigen, talentvollen, unterrichteten Männern, deren Zahl sich aber täglich vermehrte. Seit kaum zwanzig Jahren bieten sie einander überall in Deutschland zum rühmlichsten Forschen die Hand, und der glänzendste Erfolg lohnt ihr schönes ernstes Streben. Das Niebelungen-Lied entstieg durch sie dem staubbedeckten Dunkel, in welches die Barbarei unwissender Afterbildung es versenkt hatte, und mit ihm erstand eine große Zahl deutscher Dichter und Minnesänger. Vergessen und verklungen waren noch vor kurzem ihre einst hochgefeierten preiswürdigen Namen, nur hie und da von gelehrten Geschichtsforschern gekannt. Jetzt nennt und preiset sie wieder Jung und Alt jedes Geschlechts; sie

sind uns Allen wieder liebe Bekannte geworden, Ahnherren, deren Gedächtniß dankbare Enkel treulich feiern; und manches ihrer Lieder geht wieder im fröhlichen Kreise der Jugend von Mund zu Munde, wie einst in der glänzendsten Blüthenzeit der ehrwürdigen Sänger.

Mit dem Niebelungen-Liede und den Minnesängern mußten auch die alten Künstler wieder erstehen, denn Poesie und bildende Kunst gingen ewig Hand in Hand bei allen Völkern der Erde, weil ihr Streben und Wirken im Grunde eins ist, und Ein Geist beide belebt. Die Fackel ist nun einmal angezündet, mit welcher wir nach den Schätzen der Urväter in die düstre Nacht hinableuchten, welche sie ihren Söhnen Jahrhunderte lang verbarg. In Staub und Moder, unter veraltetem zertrümmertem Kirchengeräthe, in dunkeln Archiven, unter halb verlöschten Pergamenten, wie in alten Schlössern, in Sälen und Kammern, seit Jahren nicht dem Lichte geöffnet, hat ein reges Treiben und Forschen begonnen, und wer sucht der findet.

Bald ward es mit frohem Erstaunen anerkannt, daß auch wir, wie die Italiäner, uns einer eigenthümlichen, ursprünglich deutschen Kunstschule rüh-

men dürfen, welche Jahrhunderte lang, von allen andern sich unterscheidend, am Nieder-Rheine blühte, dort von den byzantinischen Fesseln sich losriß, ohne andere Hülfe als die der Natur, kühn, fest und ernst den Gang zum Gipfel der Vollkommenheit wagte, und ihn endlich unter van Eyck, Hemling, Schoreel erreichte, wo sie in ihrer Eigenthümlichkeit neben dem Höchsten steht, dessen die Kunst sich rühmen darf. Diese Entdeckung verdanken wir vorzüglich den Gebrüdern Boisserée und ihrem Freunde Bertram, Namen, welche jeder deutsche Kunstfreund unsrer Zeit kennt, und mit Liebe und Dankbarkeit ausspricht. Eine Sammlung, wie sie wohl schwerlich zum zweiten Mal in der Welt zusammengebracht werden könnte, ward der Lohn ihres weder Mühe noch Kosten scheuenden Forschens; eine Sammlung, deren Anblick schon Tausende wie mich, auf die rührendste Weise erfreute.

Bei mir mußte neben dieser Freude auch der Wunsch rege werden, von den alten Meistern selbst, welche die altdeutsche Schule stifteten und verherrlichten, etwas zu erfahren, da ich mit Vorliebe an dem einfachen Leben und dem schönen ernsten

Streben unsrer Vorfahren hange, und mich gern zurück in jene gemüthreiche sinnvolle Zeit versetze, in der sie lebten und wirkten. Die Ueberzeugung, daß wohl Manche, besonders meines Geschlechts, dies Gefühl mit mir theilen, veranlaßte mich in diesen Blättern schmucklos, wahr und treu aufzuzeichnen, was ich von dem Leben und den Werken jener Meister in Erfahrung bringen konnte. Doch bleibt mir dabei die Anmaßung fern, für gelehrte Kunstkenner schreiben zu wollen, denen sowohl die Quellen, aus welchen ich schöpfen konnte, als die, welche, meiner Individualität nach, mir verschlossen bleiben mußten, offen und zugänglicher sind als mir. Ich schreibe nur für meines Gleichen: für Frauen, welche, wie ich, die deutsche Kunst lieb gewannen, höchstens für Kunstfreunde, deren übrige Verhältnisse ihnen nicht erlauben der Kunstgeschichte ihres Vaterlandes ein eignes tieferes Studium zu weihen.

Und so möchte es nicht überflüssig seyn, hier von dem früheren Zustand der Kunst, vor van Eyck, einige Worte zu sagen, ehe wir zu unserem eigentlichen Zwecke weiter vorschreiten. Indessen kann ich in dieser Hinsicht wenig mehr thun, als

meine Leser an das, was uns Goethe in seinem ersten Hefte über Kunst und Alterthum von diesem Gegenstande sagte, wieder erinnern, und zwar zum Theil in seinen eignen Worten; denn wo wären bessere zu finden? Die ihm eigne Klarheit, Tiefe und Anschaulichkeit giebt jenen wenigen Blättern einen so unschätzbaren Werth, daß Alles was in spätern Zeiten über diesen Theil der Kunstgeschichte geschrieben und gelehrt werden kann, nur zum Belege dessen dienen wird, was er mit gewohnter Meisterschaft in wenige Seiten zu fassen wußte.

Gute Anstalten aller Art waren durch militärisches und politisches Unheil von der Erde vertilgt und mit diesen hatte sich die, wenige Jahrhunderte früher noch so hoch stehende Kunst im wildesten Kriegs- und Heeres-Wesen völlig verloren. Die fratzenhaften Darstellungen einer Unzahl von Kaisern und Kaiserlingen auf elenden Kupfer-Münzen jener Zeit legen ein trauriges Zeugniß davon ab bis an den heutigen Tag. Die Kunst wäre völlig erloschen und das Menschengeschlecht hoffnungslos versunken in Barbarei, hätte nicht die christliche Kirche sie in Schutz genommen und sie vom gänz-

lichen Untergange gerettet, wenn gleich nur als schwachen, unter der Asche fortglimmenden Funken. Woran der Mensch glauben, was er lieben soll, das muß sich ihm auch gestalten, und so wurden die alten, aus ihren Tempeln vertriebenen Götterbilder, der Triumph Hellenischer Kunst, gar bald durch andre, menschlicher gedachte Bilder ersetzt, zu denen die glaubige betende Menge um so hoffnungsreicher den Blick erhob, je näher sie sich in ihrer Beschränktheit diesen Bildern verwandt fühlen konnte, die mit bekannten, stets treu wiederholten Zügen ihr entgegen traten.

Bei dem Druck der Verworrenheit, welchem damals die Welt unterlag, ward indessen die Bildung aus dem Westen vertrieben; sie flüchtete sich zum glanzerfüllten Osten, und nur Byzanz blieb noch ein fester Sitz für die christliche Kirche und die ihr verwandte Kunst; obgleich in dieser Epoche leider auch der Orient ein immer traurigeres Ansehen gewann. Die Religion selbst mußte einen diplomatisch-pedantischen Charakter annehmen, die kirchlichen Feste gewannen die Gestalt von Hof- und Staatsfesten, bei denen Alles einer einmal bestimmten, etikettenartigen, mehr für die Sinne

als das Gemüth berechneten Regel folgte. Und so wie dem Zeremonienmeister bei Hoffesten über die Befolgung der einmal für allemal vorgeschriebnen Aeußerlichkeiten zu wachen auferlegt war, so wachte auch die Geistlichkeit über Alles, was auf kirchliche Feier Bezug hatte.

Die heiligen Bilder, welche sie hernach durch Weihe und Wunder dem einmal bestehenden Gottesdienste völlig aneigneten, mußten alle auf das genaueste nach der einmal angenommenen Norm, unter der Aufsicht und nach der Vorschrift der Priester verfertiget werden. Man suchte immerfort die aus den ersten christlich-kirchlichen Jahrhunderten durch Tradition erhaltnen Gestalten der Apostel und Märtyrer so individuell als möglich beizubehalten; doch die Zahl der Heiligen mehrte sich fast täglich, und bei dem immer mehr überhand nehmenden starren mumienhaften Styl ging alle Bedeutsamkeit nach und nach in einer Art von Familienähnlichkeit verloren, so daß man endlich anfangen mußte unter oder neben jedem Bilde den Namen des dargestellten Heiligen zu schreiben, damit man nicht Einen statt des Andern verehrte und Jedem sein Recht, wie billig, bewahrt bliebe.

Wahrscheinlich aus ägyptischen, äthiopischen, abyssinischen Anlässen begann man endlich sogar die Mutter Gottes mit braungefärbtem Antlitz abzubilden; bei getrockneten verharzten Muskeln behauptete nur noch die Gestalt des Gebeins einigermaßen ihr Recht, und die Kunst versank allgemach in einen immer mehr verkümmerten Zustand. Strenge, trockne Symmetrie blieb dabei der einzige wenig erfreuliche Vorzug der byzantinischen Schule, auf dem sie mit Festigkeit beharrte; jeder Gestalt mußte eine zweite, ihr auf das genaueste entsprechende entgegen stehen, an jede Mitte ein Hüben und Drüben sich anschließen.

Um diese Zeit war aus Italien alles praktische Talent gänzlich verschwunden; Alles, was gebildet werden sollte, hing von den Griechen ab. So wurden die Thüren der Kirche St. Paul außerhalb der Mauern im eilften Jahrhundert zu Konstantinopel gegossen und mit eingegrabnen Figuren abscheulich verziert. Griechische Maler, Musivarbeiter und Baumeister, von Konstantinopel gesendet, verbreiteten sich durch das ganze Land und bedeckten es mit ihrer traurigen Kunst, bis endlich im dreizehnten Jahrhundert das Gefühl für Wahr-

heit und Anmuth der Natur wieder erwachte. Die Italiäner ergriffen sogleich das einzige an den Byzantinern gerühmte Verdienst, die symmetrische Composition, der Unterschied der Charaktere; und der Sinn für Form that bei ihnen um so eher sich wieder schnell hervor, da er bei diesem, von den herrlichsten Ueberresten einer großen Vorwelt umgebnen Volke nie ganz untergegangen seyn konnte.

Auch an den, von römischen Heeren durchzognen, von römischen Kolonien angebauten und bevölkerten Ufern des Rheins hatte die byzantinische Malerschule in allen ihren Verzweigungen, wie über den ganzen Westen, geherrscht, auch hier einheimische Meister, Gesellen und Schüler zu allgemeinen Kirchenarbeiten gebildet, wie manches aus jener düstern Schule stammende Bild in Köln und der Nachbarschaft noch beweiset. Jene orientalische Trockenheit erheiterte sich auch in diesen Gegenden nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert. Nun aber bricht ein freudiges Naturgefühl auch mit einmal durch, und vielleicht nirgends tritt der Nationalcharakter, die klimatische Einwirkung, so schön in der Kunstgeschichte hervor, als gerade in den Rheingegenden.

Es ist nicht nur gelungne Nachahmung des einzelnen Wirklichen, es ist eine behagliche Augenlust, die sich im Allgemeinen über die sinnliche Welt aufthut. Aepfelrunde Knaben- und Mädchengesichter, eiförmiges Männer- und Frauen-Antlitz, wohlhäbige Greise mit fließenden oder gekrausten Bärten, das ganze Geschlecht gut, fromm und heiter durch einen zarten Pinsel charakteristisch genug dargestellt. Die Farben sind heiter, klar, kräftig, ohne eigentliche Harmonie, aber auch ohne Buntheit, durchaus dem Auge angenehm und gefällig.

Ein ganz goldner Grund, mit eingedruckten Heiligenscheinen um das Haupt, worin der Name des dargestellten Heiligen zu lesen, bezeichnet die Gemälde aus dieser Zeit. Oft ist die glänzende Metallfläche mit wunderlichen, tapetenartigen, ebenfalls durch Hülfe eines Stempels eingedrückten Blumen verziert; oft bildet sie durch braune Umrisse und Schattirungen vergoldetes Schnitzwerk nach, kleine Kapellchen, oder Baldachine, unter welchen die Heiligenbilder in ruhiger Stellung einzeln stehen. An Perspektive dachte damals noch Niemand, und die zu Ende des Mittelalters auch in Deutschland der Malerei weit zuvoreilende Plastik

scheint auf diese Gemälde nicht geringen Einfluß gehabt zu haben.

Doch weht ein heitrer stiller Geist über sie, ein unaussprechlich frommer Sinn und ein wahrhaft heiliger Gottesfrieden. Die jetzt mit der Münchner Bildergallerie vereinte Boisseréesche Sammlung bewahrte mehrere größere und kleinere Gemälde aus jener Zeit, welche alle Vorzüge und Mängel derselben auf das deutlichste beurkunden.

Starr und unbeweglich stand so die Kunst, wenn gleich nicht mehr so ganz erdrückt von den byzantinischen Fesseln; bis an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts in Köln der Schöpfer des dortigen berühmten Dombildes hervortrat, welches Goethe als die Achse der niederrheinischen Kunst bezeichnet. Die Geschichte seines Daseyns riß der Strom der Zeit mit sich fort, sogar mit Gewißheit seinen Namen zu nennen, ist im Laufe derselben unmöglich geworden. Denn wenige, fast kein einziges Gemälde aus jener ganz frühen Zeit sind mit dem Namen des Meisters, der es schuf, bezeichnet. In alten Urkunden wird aber um das Jahr 1380 der kunstreiche Meister Wilhelm von Köln erwähnt, als einer, dessen

Gleichen nie zuvor gesehen ward, weil er die Menschen lebend und athmend auf seinen Tafeln darzustellen wußte. Und da nach einer auf dem Bilde angebrachten Jahrzahl die Vollendung desselben im Jahr 1410 für gewiß angenommen wird, da überdem ein Bild von diesem Umfang bei dieser sorgfältigen Vollendung, nur in einer Reihe von mehreren Jahren entstehen konnte, und das Ganze von großer Uebung und außerordentlichem Kunsttalent des Meisters zeugt, so glaubte man in unsern Tagen sich durch hinreichende Gründe berechtigt, das Werk dem von seinen Zeitgenossen über Alle hoch gepriesenen Meister Wilhelm zuzuschreiben.

Die alte Limburger Chronik ist es, die diesen kunstreichen Mann zuerst erwähnt, und ihn blos mit seinem Taufnamen Wilhelm bezeichnet. Aus andern in alten Archiven aufgefundnen Urkunden geht auch wirklich hervor, daß um das Jahr dreizehnhundert siebenzig und einundsiebenzig ein Maler Wilhelmus de Herle in Köln lebte; doch zugleich auch, daß dieser schon in jener Zeit (vierzig Jahre vor der Vollendung des Dombildes) ein eignes Haus besaß und verheirathet war; aller Wahrscheinlichkeit nach mußte er damals doch wenigstens drei-

2*

ßig Jahre alt, und folglich zur Zeit der Vollendung seines Meisterwerks ein siebzigjähriger Greis gewesen seyn.

Albrecht Dürer, in seinem während seiner Reise nach den Niederlanden mit großer Treue geführten Tagebuch, erwähnt indessen eines von einem Meister Stephan gemalten Bildes, das er für zwei Weißpfennige sich in Köln habe aufschließen lassen, welches aller Wahrscheinlichkeit nach kein anders gewesen seyn kann, als das jetzige Dombild, das damals noch in der Stadtraths-Kapelle aufgestellt war. Unstreitig war dieses das merkwürdigste, bedeutungsvollste und trefflichst gemalte Bild, welches die an Kunstwerken reiche Stadt damals in ihren Mauern besaß. Albrecht Dürer's Aufenthalt in Köln fiel um das Jahr 1520 oder einundzwanzig, ungefähr hundert Jahre nach Entstehung desselben. Der Name des Meisters, der es geschaffen, konnte noch nicht der Vergessenheit anheim gefallen seyn, und Albrecht Dürer hat gewiß nicht versäumt, ihn in seinem Gedächtnißbuch getreulich aufzubewahren.

Wilhelm de Herle, dem bis jetzt das Dombild zugeschrieben wurde, wäre demnach der Vor-

läufer des kunstreicheren Meisters Stephan gewesen, und unsre Kunstgeschichte um einen bedeutenden Namen reicher. Mehrere höchst merkwürdige trefflich ausgeführte Gemälde, die in Köln theils in dem vom Kanonikus Wallraf gestifteten Museum, theils in Privatsammlungen aufbewahrt werden, und die augenscheinlich aus einer, der Vollendung des Dombildes zunächst sich anschließenden Vorzeit herrühren, scheinen dieser freilich nur auf Wahrscheinlichkeit sich gründenden Hypothese zur Bestätigung dienen zu wollen.

Das merkwürdigste unter jenen noch über das Alter des Kölner Dombildes hinausreichenden Gemälden, ist eine Darstellung des jüngsten Gerichts im Kölner Museum, dessen blendende Farbenpracht und meisterhafte Ausführung, besonders seit es durch den geschickten Restaurateur Herrn Laurent von hundertjährigem Schmutze gereinigt ward, allgemeine Bewunderung erregen muß, ohnerachtet es in der Komposition an das Gräßlichfratzenhafte gränzt, und überhaupt bei allen Vorzügen, auch alle Mängel jener frühen Kunstepoche an sich trägt. Dieses, und noch einige augenscheinlich von derselben Hand geschaffne Gemälde, sind in jeder

Hinsicht einem in der Klosterkirche in Koblenz befindlichen Wandgemälde so ähnlich, daß Niemand an der Identität des nämlichen Meisters zweifeln kann. Jenes Wandgemälde aber schmückt das Grab eines im Jahre 1388 verstorbnen Bischofs, dessen Neffe und Testamentsvollstrecker der damalige Domprobst in Köln war. Der Tod des hochehrwürdigen Herrn fällt gleichzeitig mit der Zeit, in welcher Wilhelm de Herle in Köln durch seine Kunst Aufsehen erregte, und da der Neffe des Bischofs gewiß nur dem ausgezeichnetsten Meister seiner Zeit den Auftrag gegeben haben kann, die Grabstätte desselben durch seine Kunst zu verherrlichen, so läßt sich aus allen diesen Gründen mit ziemlicher Gewißheit schließen, daß der Maler des Dombildes der von Albrecht Dürer genannte Meister Stephan gewesen, Meister Wilhelm aber dessen Vorgänger in der Kunst, von welchem das Koblenzer Bild, nebst der Darstellung des jüngsten Gerichts, und die übrigen riesenähnlichen Gemälde stammen.

Auf dem aus einem Mittelbilde und zweien Seitentafeln bestehenden Altargemälde des Domes ist noch immer keine Ahnung von Perspective zu

erblicken; der reine, Alles abschließende Gold-grund, der mit Stempeln gepreßte, mit Farben bunt ausgemalte Teppich sind beibehalten, die Figuren des Mittelbildes, so wie auch die der Seitenbilder beziehen sich auf die Mitte mit gewohnter Symmetrie; die herkömmliche byzantinische Manier herrscht noch vollkommen, aber mit Lieblichkeit und Freiheit beachtet. Die Anbetung der drei weisen Könige des Morgenlandes, welche der helle Stern zur Hütte des neugebornen Heilandes führte, ist auf der mittlern Tafel dargestellt; auf einem der beiden Flügel der heilige Gereon in hellglänzender prächtiger Rüstung, ihm folgen die Ritter, welche mit ihm unter dem Kaiser Maximian für den christlichen Glauben den Märtyrer-Tod litten; auf dem zweiten Flügelbilde, in hoher Schönheit und Anmuth, in fürstlicher Pracht der Kleidung und Geschmeide, führt die britannische Fürstin Ursula ihre lieblichen jugendlichen Gefährtinnen an, welche ebenfalls unter dem nämlichen Kaiser mit ihr vor Köln die Märtyrer-Krone errangen. Beide, Gereon und Ursula, scheinen mit ihrem Gefolge zu dem hohen Ziele hinzuwallen, vor welchem die Könige schon in Demuth und Andacht

die Kniee beugen. Mehrere theils in Kupfer gestochene theils lithographirte Nachbildungen dieses köstlichen Gemäldes, die in diesem Augenblick in Aller Hände sind, machen jede genauere Beschreibung desselben überflüssig.

Nachdem widrige Zufälligkeiten mich lange von einer Reise nach Köln abgehalten, ist es mir endlich gelungen zur Erfüllung des Wunsches, das hochgepriesene Dombild mit eignen Augen zu sehen, zu gelangen. Ein vor demselben errichtetes Gerüst, auf welchem ein junger mit Nachzeichnung des einen Flügelbildes beschäftigter Künstler saß, machte es mir möglich, nachdem ich an dem allgemeinen Ueberblick der Composition mich genugsam erfreut hatte, das berühmte Gemälde in alle Einzelheiten desselben eingehend, auch ganz in der Nähe zu betrachten. Die durchaus zarte und fleißige Ausführung desselben ist höchst bewunderswerth, der weiße Kreidegrund, auf welchem die durchsichtigklaren und doch kräftigen Farben mit leichter aber fester Hand aufgetragen sind, leuchtet überall hervor, die ganze Fläche, wo die Stempel nicht auf sie einwirkten, ist glatt wie Emaille; mit welchen Farben es gemalt wurde, wird wohl ewig ein

Räthsel bleiben, daß es aber keine Oelfarben waren, ist augenscheinlich.

In der Boisseréeschen Sammlung befinden sich vier Tafeln, welche die damaligen Besitzer derselben, aus fast unwiderleglichen Gründen, für die Arbeit des Malers des Kölner Dombildes hielten. Auf zweien derselben, welche augenscheinlich zu einander gehören, stehen auf goldnem Grunde acht heilige Männer und Apostel, auf jeder vier; über jedem derselben erhebt sich eine durch schwarze Umrisse und Schraffirungen angedeutete kapellenartige Nische. Auf den beiden andern Tafeln, welche ebenfalls zusammen gehören, sind auf schwarzem Grunde, auf jeder drei Figuren heiliger Männer und Frauen abgebildet; diese stehen nicht mehr ganz auf einer Linie, einige sind mehr vor, andere mehr zurückgestellt, die Köpfe nähern sich mehr in Ton und Behandlung von Licht und Schatten dem wahren wirklichen Leben. Die hellen farbigen Gewänder fallen auf allen vier Tafeln in breiten Falten von edlem großartigen Styl um die Gestalten her, die trefflich gemalten Köpfe sind so unbeschreiblich edel fromm und bedeutend, daß man es kaum vermag, den Blick von ihnen abzuwenden.

Dicht an Wilhelm von Köln und Meister Stephan sich anschließend, ja gewissermaßen mit ihnen gleichzeitig, tritt nun Johann van Eyck mit Riesenschritten hervor, er, welchen die so mit ihm zugleich lebten für den Fürsten der Maler seiner Zeit einstimmig erklärten und als solchen staunend bewunderten.

Johann und Hubert van Eyck.

Maaseyck, ein kleines unbedeutendes Städtchen am Ufer der Maas, ist der Geburtsort dieser Brüder; vielleicht sogar ein noch kleineres, nur eine Viertelstunde weit von jenem Städtchen gelegenes Dorf, welches ehemals Eyck hieß, nachher aber bei Entstehung der Stadt Maaseyck, den Namen Alden-Eyck erhielt. Der Grund dieser Vermuthung liegt darin, daß diese Künstler, welche zufolge der Sitte ihrer Zeit den Namen ihres Geburtsorts annahmen, sich sonst wahrscheinlich Johann und Hubert van Maaseyck genannt haben würden.

Hubert ward im Jahr 1366 geboren, wahrscheinlich mehr denn zwanzig Jahre früher als sein Bruder Johann, dessen Lehrer in der Kunst er ward; denn auch Hubert war ein großer bedeutender Meister. Von wem dieser Unterricht erhielt, ist unbekannt geblieben, wie denn überhaupt dichtes verwirrendes Dunkel die Geschichte der Kunst

vor der Zeit der van Eycks uns verhüllt. Nur der Name Wilhelms von Köln schimmert hell und bedeutsam hervor, und auch nur dieser, ohne bestimmtere Kunde seines Lebens auf Erden.

Wer die Eltern Huberts und Johannes van Eyck waren, davon findet sich ebenfalls keine Spur; vielleicht, ja wahrscheinlich sogar, ist schon ihr Vater ein Maler gewesen; Geist, Talent und reges Gefühl für das Hohe und Schöne waren wenigstens gewiß in ihrem Vaterhause einheimisch, vielleicht als herrliches, durch eine lange Reihe längst vergessner Vorfahren auf dasselbe herabgekommnes Erbtheil. Denn zwischen beiden Brüdern stand auch noch eine kunstbegabte Schwester, als glückliche, zu ihrer Zeit weit und breit im Lande gepriesene und berühmte Malerin. Diese hieß Margareth, und Karl von Mander, der Gründer altdeutscher Kunstgeschichte, nennt sie in seiner Biographie der niederländischen und hochdeutschen Künstler, eine geistige Minerva, welche alle Heirathsanträge von sich wies, um als freie Jungfrau einzig und allein der Kunst zu leben, durch welche sie sich allgemeine Verehrung und Bewunderung erwarb.

Uebrigens können die Eltern dieser hochbegabten Geschwister weder zu den niedrigsten Ständen gehört, noch in Armuth gelebt haben; die sorgfältige Erziehung ihrer Kinder, insonderheit die des jüngern Sohnes Johann van Eyck beweist, daß sie nach Maasgabe ihrer Zeit gewiß eben so wohlhabend als gebildet waren. Dieser zeigte von früher Jugend an, neben seinem hohen Künstlertalent auch sonst noch die herrlichsten geistigen Kräfte und Anlagen, die auf das vielseitigste ausgebildet wurden. Bartholomäus Faccius, sein Zeitgenosse, der schon im Jahr 1456 sein Buch de Viris illustribus schrieb, welches aber erst im Jahr 1745 zu Florenz im Druck erschien, preiset ihn besonders wegen seiner großen Kenntniß der Geometrie, und seines fleißigen Studiums der Werke des Plinius und anderer alten Schriftsteller; ein Lob, welches selbst eine gelehrte Erziehung voraus setzt. Uebrigens war Johannes auch mit der, damals freilich noch in der Wiege liegenden Chemie wohl bekannt, in der Destillirkunst erfahren, und beschäftigte sich gern mit Forschungen in beiden, gleich als habe er schon früh die großen Vortheile geahnet, welche er mit ihrer Hülfe einst

für die Malerei erringen würde. Hohe Klarheit des Geistes, unglaublich schnelles Fassungsvermögen erleichterten diesem seltnen Menschen jedes wissenschaftliche und künstlerische Streben; sein verständiges Wesen, die Anmuth, die Güte seines Charakters, die anspruchlose edle Zierlichkeit seiner Sitten erwarben ihm überall Achtung und Liebe, wo er auch erschien, bei Großen und Kleinen.

Hubert, der weit ältere Bruder, Anfangs Johannes und auch wohl Margarethens väterlicher Freund und Lehrer, ward bald der würdige neidlose Gehülfe des hochbegabten jüngern Bruders, und dieser hing dafür mit unsäglicher Liebe und Ehrfurcht an ihm, dem er die Entwickelung seiner Kräfte in so hohem Grade verdankte. Mehrere seiner herrlichsten Werke, in denen er die Gestalt des geliebten Bruders auf die ehrendste Weise verewigte, geben uns noch bis auf den heutigen Tag die sprechendsten Beweise dieses von Dankbarkeit und Liebe festgeschlungenen brüderlichen Vereins.

Unter Huberts Leitung, an der Seite seiner Schwester Margarethe, verlebte Johannes van Eyck in seinem bescheidnen Geburtsort die Jahre der

Kindheit und die der ersten Jugend. Es mag wohl ein schönes genußreiches Leben gewesen seyn, welches diese Geschwister bei der damaligen einfachen Sitte des Mittelstandes, in gemeinschaftlicher Arbeit und gemeinschaftlichem Gelingen mit einander führten, bis endlich der die Schwingen immer weiter entfaltende Genius des jüngern Bruders eines größeren Raums bedurfte.

Brügge, diese große, jetzt so tief gesunkne und verödete Stadt, war damals durch ihren weit ausgebreiteten Handel glänzend und reich, voll Wohlleben und Pracht wie keine andere in den damals so blühenden, glücklichen Niederlanden. Wo jetzt in der Todtenstille der weiten, mit Gras bewachsenen Straßen der wankende Schritt eines einsamen Bettlers lange noch nachhallt, wogte im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert das regste Treiben der in Pracht und Ueppigkeit lebenden Reichen und Großen, neben dem unaufhörlichen Wirken fleißiger, aber nicht mühseliger, Arbeit der minder Begüterten. Mit ihren Reichthümern strömten auch die Bewohner fremder, zum Theil weit entlegner Länder dort jubelnd zusammen, wo jetzt das überall stockende Leben den Durchreisenden an-

treibt, so schnell als möglich aus dieser beklemmenden Oede zu flüchten.

In einem blühenden Lande siedelt auch die Kunst neben dem Reichthum gerne sich an, denn sie bedarf seiner zum Gedeihen, wie die Pflanze des Sonnenscheins; der Reichthum aber bedarf wiederum der Kunst, um sich seiner selbst würdig zu erfreuen, und durch sie erst zu werden was er seyn kann. Hubert und Johann van Eyck fanden daher mit Margarethen in dem ohnehin von Maaseyck nicht eben weit entfernten Brügge einen allen ihrem Wünschen und Bedürfen völlig zusagenden Wohnort; sie ließen sich dort häuslich nieder und begannen mit neuem Eifer und Muth ihre Kunst zu üben. Zuweilen vereinten beide Brüder ihr Talent in Vollendung eines und desselben Gemäldes, zuweilen malte jeder für sich allein. Wirklich bewahrt auch die Bibliothek in Brügge noch heute das älteste Gemälde von Johann van Eyck, von welchem man mit Sicherheit weiß, es ist von ihm. Es stellt einen Christuskopf weit unter Lebensgröße dar, mit des Künstlers Namensunterschrift und der Jahrzahl 1420 bezeichnet. Uebrigens fanden sich bald nicht nur unter den

Vornehmen und Reichen Kunstfreunde genug, welche mit einander um den Besitz der Werke beider Brüder wetteiferten, auch fremde und einheimische Kaufleute strebten darnach, und führten dann die mit Gold erkauften Tafeln in das Ausland, wo der Name van Eyck in kurzer Zeit nicht minder ruhmvoll bekannt ward als daheim.

Von so günstigen Verhältnissen unterstützt, regten Johannes urkräftiger Geist, sein hohes Talent, sein Muth sich immer mächtiger in seiner Brust; immer kühner sprach sich die Sehnsucht in seinem Innern aus, vorwärts zu Höhen zu streben, welche noch von Keinem erreicht waren; immer deutlicher ward ihm das Gefühl des Unzulänglichen der ihm zur Ausführung seines Wollens zu Gebote stehenden Mittel. Die Welt lag hell und blühend vor seinem klaren Auge, in tausendfacher Form belebt; an Gestalt, Kleidung, Ausdruck auf das mannichfaltigste von einander unterschieden, wogten die Bewohner des Süden und Norden vor der stillen Werkstatt auf und ab, in welcher sich der junge Maler dem seiner Zeit eignen kräftigen und ernsten Fleiße auf das ungestörteste ergab. Er blickte hinaus in die sonnenhelle Welt, und

fühlte in sich Kraft und Muth, festzuhalten und nachzubilden, was dort in ewigem Wechsel sich bewegte; er sah zurück auf seine Tafel, der metallische Glanz des Goldgrundes starrte, beengend, ihm entgegen; er wagte es, das, lange Jahrhunderte hindurch von seinen Vorgängern für unmöglich Geachtete zu unternehmen, den Goldgrund zu verlassen, und hatte mit diesem Schritte Alles gewonnen. Luft, Wasser, das ganze Pflanzenreich, was nur unsre schöne Erde schmückt und bekleidet, Berge, Städte, ferne Gegenden, zu denen das Auge kaum reicht, hatte Johann van Eyck mit einem Male für das Gebiet der Malerei sich erobert, und der schöpferische Genius der Kunst benutzte, einmal erwacht, Alles wie er wollte und mußte. Von ihm durchdrungen, lernte Johann van Eyck die früher erworbenen mathematischen Kenntnisse zur Behandlung der Ferne anwenden, und seine jetzt in freien Räumen sich bewegenden Gestalten gewannen Wärme, Leben und Eigenthümlichkeit.

Wunderbare, nie zuvor geahnete Gemälde entstanden jetzt unter dem schöpferischen Pinsel Johanns van Eyck. Wie wunderbar sie seiner Zeit erscheinen mußten, kann nur der ganz begreifen, der

Gelegenheit hatte, sie mit denen seiner Vorgänger zu vergleichen. Hochgewölbte architektonische Räume, Durchsichten in endlos sich verlierende Straßen, enge Felsenthäler, und bis in die blaue Ferne sich hin erstreckende blühende Gegenden, stellte Johann van Eyck von nun an mit vollkommenster Sicherheit und möglichster Naturwahrheit dem Auge dar, während seine nächsten Vorgänger, selbst Meister Wilhelm und Meister Stephan von Köln auch nicht die kleinste Spur einer Ahnung der Möglichkeit zeigen, eine flache Tafel dem Auge auf diese Weise bis in die Unendlichkeit hinaus dehnen zu können. Johannes einziges Vorbild, wie seine Lehrerin, war von nun an die Natur; sie leitete seine Fortschritte auf der Bahn, welche die, wie durch höhere Offenbarung ihm gewordene Kenntniß der Linienperspektive ihm geöffnet hatte, und Treue gegen sie wurde sein unablässiges Bemühen wie sein höchstes Verdienst.

Auf keinem seiner bis auf unsre Zeiten gekommnen Gemälde findet sich eine Spur erkünstelter, auf Effekt berechneter Beleuchtung; im klaren milden Tageslicht, nicht im Sonnenscheine, stehen die Gegenstände, hell und deutlich wie sie in der

Wirklichkeit dastehen. Scharf bezeichnete dunkle Schlagschatten drängen sich nirgend dem Auge auf, nirgend grelle Lichter, oder erzwungne farbige Reflexe, nichts erscheint verschwebelnd oder flach, verworren oder undeutlich.

Bei der Komposition seiner Gemälde dachte Johann van Eyck sich die Handlung, welche er darstellen wollte, als ginge sie unmittelbar unter seinen Augen vor; deshalb ist es auch uns bei ihrem Anschauen als ständen wir mitten darin, als lebten und regten sich die Gestalten vor uns, und um uns her. Anspruchlos stellt er sie hin, wie es der Augenblick fordert, und vergaß dabei wohl zuweilen der Rücksicht auf das einzig lobenswerthe der byzantinischen Kunst, auf die Regel symmetrischer Gruppirung. Doch die unglaubliche Naivetät und Wahrheit, die unaussprechliche Anmuth und höchste Absichtlosigkeit in der Zusammenstellung seiner Figuren, die Art, mit der sie sich bewegen, geben ihnen einen unbeschreiblichen Reiz, und der aus Allem hervorleuchtende reine würdige Sinn ersetzt reichlich, was die strenge Regel sonst noch fordern könnte.

Wie weit entfernt Johann van Eyck von jeder

der Natur sich entfremdenden Künstelei war, zeigt besonders die Art, wie er das Fleisch malte; weder grüne, noch graue, noch violette Töne herrschen vor, es athmet und lebt wie das Leben selbst. Nichts ist der Ausführlichkeit zu vergleichen, mit welcher er Alles vom Größten bis zum Kleinsten bis in fast unsichtbare Einzelnheiten zu behandeln wußte; Alles ist Porträt, Alles vollendet wie die feinste Miniaturmalerei, kein Gegenstand auf einer seiner Tafeln, der nicht die genaueste Untersuchung durch die Lupe ertrüge, und dennoch ist nirgend eine Spur ängstlicher Steifheit oder manirirter Unnatur zu erblicken. In seinen Gewändern, weit und faltenreich, nach der damaligen Art, finden sich nirgend kleinlich gebrochene oder überflüssige Falten, jede derselben ist motivirt, durch die Stellung des Körpers, durch Wurf oder Schwere des Gewandes selbst. Sammt, Leinen, Wolle oder Seide erscheinen in allen ihren Eigenheiten; Gold, Perlen und Edelsteine, welche er gerne anbringt, strahlen in unglaublichem Glanz, ohne alle Anwendung wirklicher Metalle.

Ohne Spur von Nachahmung der Antike, welche er nicht kannte, oder des Strebens nach dem ab-

strakten Ideal, welches diesem Sohne der Natur nie in den Sinn kommen konnte, bildete Johannes van Eyck seine Köpfe nur nach seinen Zeitgenossen in der ihn umgebenden Welt. Doch Unedles oder Gemeines stand mit diesem hohen reinen Geiste in offenbarem Widerspruch, es durfte ihm nicht nahen, und die ganze Natur zeigte sich ihrem begünstigten Liebling stets im verklärten Licht. Daher sind auch bei aller nur erdenklicher Wahrheit, seine Köpfe edel und schön zu nennen in Form und Ausdruck. Das Studium nach einem Modell war zu seiner Zeit noch nicht Gebrauch, eben so wenig mag es damals einem Künstler eingefallen seyn für seine Kunst Anatomie zu studiren; diese Wissenschaft war ohnehin noch in der Kindheit. Johannes konnte daher nur nachbilden was er sah, was ihn umgab: schwer und dicht bekleidete Gestalten. Dennoch herrschen bei ihm Ebenmaß und Anmuth, nirgend treten in seinen Figuren Zwang, unmögliche Stellungen, oder unnatürliche Verrenkungen hervor; nur Hände und Füße erscheinen zuweilen etwas mager, wenn gleich nie so sehr um störend zu werden.

Die Farben-Pracht seiner Gemälde läßt nicht

mit Worten sich beschreiben, gegen sie erbleicht Paul Veronese und aller Glanz der venetianischen Schule, ja die Wirklichkeit selbst. Er malte mit möglichster Vermeidung aller Erdfarben, größtentheils nur mit Lack oder durchsichtigen Saftfarben, auf einem sehr feinen, wahrscheinlich abgeschliffnen, ganz weißen kreideartigen Grunde. Dieser schimmert durch die unkörperlichen Farben durch, und bringt etwas dem Effekt Aehnliches hervor, den die Silberfolie hat, welche einige Miniaturmaler ihren auf Elfenbein sorgfältig ausgeführten Bildern unterzulegen pflegen.

Ueberhaupt ist es, wenn man Johann van Eycks Gemälde lange betrachtet, als ob ein Strahl innern Lebens hervorbräche, und der Purpur, das Blau der Gewänder, die Helle des Himmels, das Grün der Pflanzenwelt, das Gold der Stickereien und Kleinode, die schimmernden Waffen strahlen in überirdischem Glanz. Frisch, als kämen sie heute erst von der Staffelei, stehen die vier Bilder des hohen Meisters, welche die Boisseréesche Sammlung aufbewahrt, in neu verjüngter blendender Pracht. Ihr Glanz übertrifft allen Glauben, seit sie mit schonender Hand von allem

Fremden und Entstellenden befreit wurden; von dem trüben Firniß, den die Unwissenheit darüber zog und von mehr als hundertjährigem Staube und Kerzendampf.

Das erste dieser vier Gemälde, eine einzelne Tafel, ist wahrscheinlich aus einer frühern Zeit als die übrigen drei, welche, zusammengehörend, einen heiligen Zyklus bilden. Der Meister war, als er dieses Bild schuf, noch nicht ganz zu der Großheit und Gründlichkeit in der Zeichnung und dem Faltenwurf der Gewänder gelangt, die aus seinen spätern Arbeiten hervorleuchten; Bildung, Ausdruck und Malerei der Köpfe sind indessen schon von der höchsten Vortrefflichkeit. Dies Gemälde ist auf eine sehr rührende und erfreuliche Weise als die Apotheose seines verehrten und geliebten brüderlichen Lehrers anzusehen, denn der Evangelist Lukas, wie er zufolge der Legende die Madonna malt, ist darauf unter der Gestalt Huberts van Eyck dargestellt. Die Figuren dieser Tafel sind fast Lebensgröße. Die heilige Jungfrau sitzt in einem hohen Prunkgemache. Im Hintergrunde, zwischen zwei schlanken dunkelblauen Säulen öffnet sich dem Blick eine vom heitersten

Himmel überwölbte Landschaft. Schöne hohe Häuser von der einen Seite, grüne Hügel von der andern, weithin lachende blühende Ferne. Ein köstlicher Teppich von Goldbrokat mit grüner Einfassung hängt hinter der heiligen Jungfrau hoch von der Decke herab, und bildet ihren Sessel zum Thron der Himmelskönigin um. Sie selbst ist reich geschmückt mit einem weiten violetten Mantel, das gesenkte Auge ruht mit unendlicher Liebe und Anmuth auf dem Kinde an ihrem Busen; ihr gegenüber, in halb knieender Stellung, im rothen Gewande, ein kleines violettes Käppchen auf dem Haupte, scheint Hubert, als Schutzheiliger der Maler, den Umriß auf der Tafel in seiner Hand mit der Gruppe vor sich, nach der er arbeitete, zu vergleichen. Ehrfurchtsvoll, bewundernd, anbetend ruht sein Auge entzückt auf Mutter und Kind, während er mit der andern Hand, zu Verbesserungen bereit, den Griffel hält. Seitwärts hinter dem Maler steht die Thüre eines Nebengemachs offen; wir blicken ins Freie durch dessen halb offnes halb geschloßnes Fenster von wirklich durchsichtigem, stellenweise buntgefärbtem Glas.

Das ganze Bild in seiner blendenden Farbenpracht ist das heiterste so ich je sah. Man möchte in das Nebenzimmer hineintreten, dieses Fenster nach Belieben öffnen und schließen; keiner der spätern niederländischen Maler hat die Perspective des Innern eines Hauses mit größerer Wahrheit darzustellen vermocht, und die Ausführung, die Wärme, die Kraft dieses wunderbaren Bildes stellen es dem Vollendetsten in der Kunst gleich.

Die drei andern Gemälde des Johannes van Eyck in der Boissereeschen Sammlung sind aus dem Zeitpunkt, in welchem seine Kunst den höchsten Gipfel erreicht hatte und schmückten wohl ursprünglich den der Mutter Gottes geweihten Altar einer Kirche oder Kapelle. Sie stellen auf einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern drei der freudigen Momente ihres Lebens dar.

In häuslicher stiller Beschränktheit öffnet sich uns auf dem ersten Seitenbilde das hochgewölbte schmale Zimmer, in welchem Maria aus der Knospe der Kindheit zur anmuthigsten reinsten Jungfräulichkeit heranblühte. Sie selbst knieet am Betpult im Vorgrunde, in einem in breiten Falten weit auf den Boden hinfließenden dunkelblauen Ge-

wande, die Flechten ihres lichthellen Haares wallen aufgelöst in kleinen Wellen über die Schultern hin. Lieblicher und dabei mädchenhafter läßt nichts sich erdenken als dieses schöne Oval des seitwärts gewendeten Köpfchens, als die unbeschreibliche Unschuld dieses vor der glänzenden Erscheinung des Engels niedergeschlagnen Blicks. Maria ist so furchtlos in ihrem Erstaunen, so zutrauungsvoll in ihrer Demuth, als erkenne sie einen der holden Gespielen aus den süßlächelnden Träumen ihrer Kindheit in dem Jünglinge, der, weißgekleidet, auf mächtigen, weißen Pfauenfeder-Schwingen vor ihr leicht über den Boden hinschwebt. Der goldne Scepter in seiner Hand bildet ganz ungesucht ein Kreuz mit dem Sonnenstrahl, welcher die bedeutungsvolle Taube zu dem hohen geöffneten Fenster im Hintergrunde hereinträgt, und zwischen dem Engel und der Jungfrau entblüht aus glänzender Vase das schöne Symbol höchster Reinheit, eine schneeweiße Lilie ohne Staubfäden. Die Anordnung des ganzen Zimmers spricht die heitre fromme Häuslichkeit der jungfräulichen Bewohnerin aus; die rothen Vorhänge des mit einer gleichfalls rothen Decke

geschmückten Bettes im Hintergrunde sind zierlich aufgebunden und zurückgeschlagen, so daß die goldbrokatne Hinterwand desselben sichtbar wird; neben dem Bette steht ein Sessel mit einem rothsammtnen Kissen, dieses ist noch ein wenig eingedrückt, denn Maria stand eben davon auf, um zu beten. Auch der Betstuhl, an welchem sie knieet, ist mit sauberm Schnitzwerk, den Sündenfall der ersten Eltern darstellend, geschmückt.

Das an dieses erste Seitengemälde zunächst sich anschließende Mittelbild zeigt uns die hohe Erfüllung jener geheimnißvollen göttlichen Verkündigung. Unter den edlen Ruinen eines Tempels, welche, jetzt zum Stall herabgewürdigt, ein leichtes Strohdach gegen die Witterung schützt, sitzt die jungfräuliche Mutter in ihren dunkelblauen weit und schön gefalteten Mantel gehüllt. Der mädchenhafte Reiz der Jugend ging in hohe Würde, in ernstere Schönheit über, der neugeborne Heiland ruht ganz in Kindesgestalt in ihrem Schooße. Zu seinen Füßen versammeln sich die anbetenden Weisen des Morgenlandes, in reichen königlichen Prachtgewändern und aller Herrlichkeit des Orients. Der älteste der Könige, welcher knieend das Händ-

chen des Kindes küßt, ist ein treues Portrait Philipp des Guten, Herzogs von Burgund; der zweite etwas jüngere König beut dicht hinter diesem mit gebogenem Knie einen goldnen, juwelenreichen Becher dem Kinde dar; wahrscheinlich trägt auch er die Aehnlichkeit irgend eines Fürsten jener Zeit. Diese beiden Könige sind in weit über den Boden hin sich verbreitenden Mänteln von Goldbrokat und köstlichen Stoffen würdig bekleidet. Doch in kurzer, rothsammtner, fast sarazenischer Tracht steht der dritte, der Mauren König, kein Mohr, wie frühere und auch spätere Maler ihn abbildeten. Stolz, trotzend beinahe steht er da; etwas seitwärts gewendet, halb beleidigt, halb verwundert über die anscheinende Aermlichkeit des Zieles, zu welchem der Stern ihn führte, und doch ergriffen von der Ahnung des nahen Gottes in niedrer Gestalt. Unwillkührlich lüftet die eine Hand die turbanartige Kopfbekleidung, während die andere nach dem von einem weißgekleideten Pagen dargebotnen Goldgefäße greift. Aus der ganzen Haltung der edeln hohen Gestalt des kaum den Jünglingsjahren entwachsenen Helden spricht schon der nächste Moment, der

auch ihn zu den Füßen des göttlichen Kindes niederbeugen wird. Dieser Maurenkönig ist in Allem das treue, sehr ähnliche Porträt Herzogs Karl des Kühnen, wahrscheinlich sogar bis auf Waffen, Schmuck und Bekleidung, denn wenigstens erinnerte mich sein rothsammtner Rock, der in Luzern nebst anderer ihm abgenommenen Krieges-Beute aufbewahrt wird, durch Farbe und Form auf das lebhafteste an dieses Gemälde.

Hinter Karl dem Kühnen schließen mehrere Begleiter der Könige sich an den schon erwähnten weiß gekleideten Edelknaben; einige nehmen an der Verehrung, welche ihre Gebieter dem Kinde bezeigen, demüthigen Antheil, andre drücken nur Erstaunen oder Neugierde aus. Stumpf und gedankenlos starren einige gelbbraune orientalische Gesichter hervor, in der Ferne sieht man den Zug mehrerer herannahender Diener. Die Pracht des juwelenreichen Orients herrscht in Schmuck, Kleidung und in den blitzenden Geschenken, dabei eine ganz eigne Lokalität in den sonderbar fremdartigen Waffen, in der Fußbekleidung, den Kopfbedeckungen; aus Allem leuchtet ein tiefes Studium der Sitten des Morgenlandes hervor. Einige

im letzten Befreiungskrieg aus den entferntesten russischen Provinzen herbei gezognen Offiziere legten davon unwillkührlich das Zeugniß ab. Sichtbar freudig beim Anblick des Bildes erkannten und begrüßten sie die noch immer in ihrem Vaterland bestehenden Formen, und wiesen dabei, laut und fröhlich unter einander sprechend, bald auf dieses bald auf jenes Waffen- oder Kleidungsstück. Dieser Umstand ist nicht nur ein sprechender Beweis für die Treue, sondern auch für die Trefflichkeit einer Darstellung, die solche unerfahrne, durchaus an den Anblick von Kunstwerken nicht gewöhnte Augen so bis zur Täuschung entzücken konnte.

Links neben der göttlichen Mutter, mehr nach dem Vorgrunde zu, steht Joseph, ihr und des Kindes frommer, schützender Freund, mit ehrfurchtsvoll entblößtem Haupte, den schwarzen Hut in der Hand, halb verwundert, halb gedrückt von dem prachtvollen Besuche. Aus seinen edlen Zügen spricht stille vorahnende Wehmuth. Seitwärts am Gemäuer über dem Bogen einer Thüre, die zu einem tiefen Gewölbe zu führen scheint, sieht man nach alter Sitte den Donator des Bil-

des, einen ziemlich jungen Mann mit einem Rosenkranz in der Hand; die Stadt, die lebensreiche Straße und ferne Berge schließen den Hintergrund.

Auf der zweiten, dem Mittelbilde sich anschließenden Seitentafel, ist des neugebornen Heilandes Darstellung im Tempel abgebildet; durch die offenstehende Thüre des hochgewölbten, mit Säulen, vielen Fenstern und in die Tiefe sich verlierenden Bogengängen geschmückten Gebäudes blickt man nach Außen in die volkreiche, belebte Straße und auf grüne Bäume; im Tempel selbst lehnen trostsuchende Kranke und Müde an den entfernten Säulen. Ernst und gedankenvoll, den klaren ruhigen Blick dem Hohenpriester zugewendet, welcher, von der Begeisterung des Moments ergriffen, das Kind aus ihren Armen in die seine nimmt, steht Maria im Vorgrund am Altar. Die weiße Stirnbinde der Frauen, der weite blaue Mantel, verhüllen sie fast matronenartig; das schöne edle Gesicht trägt den Ausdruck der Bescheidenheit und des Bewußtseyns hoher Mutterwürde. Etwas mehr zurück steht Joseph ihr zur Seite, eine brennende Kerze in der Hand. Einige an-

dere Personen reihen sich um den Altar her; ganz vorne, neben der heiligen Jungfrau, steht schlank und schön ein sehr junges Mädchen, das Körbchen mit den Tauben in der Hand; eine von jenen Gestalten, die man, einmal gesehen, nie wieder vergißt. Sie trägt ein grünes, den Körper bis an die Hüften enge umschließendes, unten in weite Falten sich ausbreitendes Gewand, mit langen engen Aermeln; die blonden zierlichen Zöpfe berühren fast den Boden, sie hängen unter einem ganz durchsichtig feinen Schleier hervor, der, zierlich um das schöne Haupt gewunden, einen sehr reizenden Kopfputz bildet. Ganz unbekannt mit dem ernsteren Gange des Lebens, welcher auf der jungen Mutter schon schwer zu lasten beginnt, schaut das liebliche Kind zum Bilde heraus, dem Zuschauer ins Gesicht, und nimmt mit dem naivsten Ausdruck unbefangener Unschuld und nach Außen gewendeter kindlicher Neugier an der ernsten Feier im Tempel fast gar keinen Antheil. Je länger man die ganz einfache Komposition dieses köstlichen Bildes anschaut, je erfreulicher zeigt sie sich; ich möchte sagen, daß keines den Blick so unabwendbar fesselt als

dieses. Zum Schlusse dieser Beschreibung kann ich nur Goethe's Worte wiederholen:

„Von den Flechtbreiten auf dem verwitterten, zerbröckelten Ruingestein, von den Grashalmen die auf dem vermoderten Strohdach wachsen, bis zu den goldnen, juwelenreichen Bechergeschenken, vom Gewand zum Antlitz, von der Nähe zur Ferne, alles ist mit gleicher Sorgfalt behandelt, und keine Stelle dieser Tafeln, die nicht durchs Vergrößerungsglas gewänne."

Herzog Karls des Kühnen Porträt auf dem Mittelbilde bestimmt glücklicher Weise die Zeit der Entstehung dieses unschätzbaren Kunstwerks. Unverkennbar ähnlich, ganz den Beinamen verdienend, steht die jugendliche Heldengestalt in einem Alter von fünf und zwanzig bis sieben und zwanzig Jahren, und da dieser Fürst im Jahr 1433 geboren ward, so muß daher das Bild nothwendig um 1458 oder 1460 in der letzten vollendetsten Zeit Johann van Eycks gemalt worden seyn. War dieser, wie alles uns bestimmt zu glauben, ungefähr fünf und zwanzig Jahre jünger als sein im Jahr 1366 geborner Bruder, so fällt die Vollendung dieses Meisterwerks zwischen

sein sieben und sechzigstes und neun und sechzigstes Jahr. Daß der Künstler so spät noch so Hohes vermochte, darf uns nicht befremden. In unsern Tagen übereilt das Alter die Jugend, in den seinigen war es umgekehrt. An Thatkraft, Geist und Lebensfrische stets junge wenn gleich hochbejahrte Greise waren damals eben so wenig selten, als jetzt im Frühling des Lebens schon lebensmüde, altkluge, um das Glück ihrer künftigen Enkel ängstlich besorgte Greise im Jugendalter.

Ueberdem war von jeher die Natur den Künstlern, insonderheit den Malern, hold und günstig; sie ließ sie mit ungeschwächten Sinnen lange leben auf Erden. Die Kunstgeschichte liefert davon unzählige Beweise, wie man selbst im Verfolg dieser Blätter verhältnißmäßig finden wird.

Das Bestreben, des Johann van Eyck hohes Verdienst anschaulich in seinen Werken darzustellen, so gut dieses in bloßen Worten geschehen kann, hat uns indessen verleitet der Zeit vorzugreifen; wir kehren zurück zu seiner Werkstatt, indem wir den Faden der Geschichte seines Lebens von Neuem ergreifen.

Der gränzenlose Raum, mit Allem, was darin blüht, athmet und lebt, war nun von ihm für das Gebiet der Kunst errungen, aber sein rastlos thätiger Geist erlaubte ihm nicht, hier stehen zu bleiben. Von Neuem quälte ihn das Unzulängliche der technischen Mittel, das Widerstreben des todten Stoffes in der Ausführung dessen, was er im gerechten Vertrauen auf sich, sein gebildetes Auge, seine kunstgeübte Hand unternehmen zu dürfen sich bewußt war. Er ahnete die Möglichkeit einer anderen Farbenbereitung, und wandte sowohl Alles, was er von Chemie und Destillirkunst erlernt hatte, als überhaupt jede Kraft seines Geistes daran, um diese aufzufinden. Tausendfältige Versuche, die mühsamsten Untersuchungen der verschiednen Farbenstoffe, ihrer Zusammensetzung, ihrer Bereitung, beschäftigten ihn lange zu diesem Zweck, ehe er glaubte am Ziel zu seyn.

Endlich erfand er einen größtentheils aus öligen Substanzen zusammengesetzten Firniß, mit welchem er die mit Leimwasser oder Eiweiß gemalten Bilder ganz zuletzt überzog; die größere Dauerhaftigkeit, die erhöhte Frische der Farben,

der Glanz, den diese neue Erfindung seinen Gemälden mittheilte, erwarb ihnen noch größern Beifall, und der Ruhm des Johann van Eyck breitete sich immer weiter aus.

Ein herrliches Bild war fertig geworden, Johannes hatte viel Zeit, viel Mühe und Fleiß daran verwendet. Mit jener unnennbaren Künstlerfreude an einem vollendeten wohlgelungnen Werke betrachtete er es, während er es nach der von ihm neu erfundenen Weise mit Firniß überzog, und stellte es dann hinaus an die Sonne zum Trocknen, wie er gewohnt war zu thun. Doch vielleicht brannten ihre Strahlen dieses Mal zu heiß, vielleicht auch waren die Bretter, aus denen die Tafel bestand, nicht sorgsam genug zusammengefügt; sie zersprang, und das köstliche Gemälde lag, zu Trümmern vernichtet, umher.

Unmuthig konnte Johann van Eyck über diesen Unfall wohl werden, doch nicht muthlos. So wie er das Unzuverlässige und Unzulängliche seiner Erfindung eingesehen hatte, setzte er diese bei Seite, und untersuchte von neuem Farben, ölige und geistige Flüssigkeiten; er fand, daß Nußöl

und Leinöl am schnellsten trocknen, er siedete diese, versetzte sie mit andern Ingredienzen, und hatte endlich die Freude einen vollkommen genügenden Firniß zu besitzen, der im Schatten trocknete, ohne Zuthun der Sonnenhitze.

Der Firniß war nun erfunden, doch jetzt beschäftigte ihn die Bereitung der Farben. Nach vielen Versuchen kam er darauf, sie, statt mit Leimwasser oder Eiweiß, mit Oelen zu bereiten, und sah mit unaussprechlicher Freude in Erfüllung gehen, was Jahre lang seinem ahnungsvollen Geiste vorgeschwebt hatte. Die Farben ließen sich, mit Oel bereitet, weit besser behandeln und vertreiben, sie gewannen unendlich an Lebhaftigkeit, ihr natürlicher Glanz machte jeden Firniß überflüssig, und die Dauerhaftigkeit der auf diese Weise gemalten Tafeln widerstand dem Wasser und den heftigsten Erschütterungen.

So ward Johann van Eyck, der zuerst die Luft- und Linienperspective entdeckte, jetzt auch der Erfinder der Oelmalerei. Die Zeit, in der dieses geschah, wird gewöhnlich um das Jahr 1410 angenommen, doch ist dies nur eine Vermuthung ohne besondern Grund.

Johann van Eyck sowohl als Hubert hielten diese Erfindung in der Folge fortwährend sehr geheim; keiner ihrer Schüler durfte die Art der Bereitung der Farben erfahren, die Meister arbeiteten nur bei verschloßnen Thüren; niemand betrat ihre Werkstatt, aus der von nun an Gemälde hervorgingen, welche die Welt in immer neues höheres Erstaunen versetzten; um so mehr, da sie in technischer Hinsicht von allen vorhergesehenen abwichen, und niemand die Art ihres Entstehens zu begreifen vermochte.

Wie Johann van Eyck seine Farben bereitete, mit welchen öligen oder vielleicht auch geistigen Flüssigkeiten, davon konnte uns jetzt, nach beinah vier Jahrhunderten, keine Spur mehr übrig bleiben. Gewiß ging auch im Lauf der Zeiten noch manches andere geheime Verfahren der alten Meister, mancher bedeutende, ihnen bekannt gewesene technische Vortheil ihren Enkeln verloren; denn auch der Unkundigste muß auf den ersten Blick bemerken, wie sehr ihre Gemälde in technischer Hinsicht sich von der neuern Oelmalerei unterscheiden. Die Farbenpracht der Alten hat noch kein späterer Künstler völlig erreichen können und

eben so wenig die bewundernswerthe Dauer ihrer Farben. Sie glänzen noch jetzt in unveränderter Frische wie damals, da sie von der Staffelei kamen, ohne nachgedunkelt zu seyn. Unreines konnte zwar ihre Oberfläche verschleiern, jedoch ohne darauf so zu haften, daß es nicht dem sorgfältigen Bemühen kunstreicher Hände hätte gelingen können, den entstellenden Schleier wegzuziehen, und sie in ihrer ursprünglichen Pracht und Reinheit wieder herzustellen.

Im Jahr 1420, gerade zur Zeit da des Johann van Eyck Geist und Talent am herrlichsten sich entfalteten, kam Philipp der Gütige als Herzog von Burgund und Graf von Flandern zur Regierung. Abwechselnd hielt er seinen glänzenden Hof in den einander nah gelegenen Städten, in Gent und in Brügge, wo der berühmte Name der Brüder van Eyck bald bis zu ihm dringen mußte. Er lernte sie und ihre Werke kennen, und diese sowohl als ihre Persönlichkeit erwarben ihnen Achtung und Wohlwollen des kunstliebenden Fürsten. Hubert, der damals schon mit starken Schritten sich dem Greisenalter nahte, erhielt bei näherer Bekanntschaft jede ehrende

Auszeichnung seines Herzogs, die ein so bedeutender Künstler nur immer verdienen und erwarten mochte; doch die Anmuth der Sitten des noch jugendlichen Johannes gewann das Herz Philipps des Gütigen, die Offenheit und Milde seines Charakters fesselten den ihm gleichgesinnten Fürsten mit jedem Tage mehr, und die auch ohne Hinsicht auf Kunst seltne wissenschaftliche Bildung des jungen Malers, sein durchdringend klarer Verstand, die Sicherheit seines Urtheils, gewannen ihm nach und nach das unumschränkteste Vertrauen seines fürstlichen Freundes. Bei jeder Gelegenheit suchte dieser ihn an seine Nähe zu fesseln, zog seine Gesellschaft allen andern vor, und befragte ihn bei jedem bedeutenden Unternehmen um seine Meinung, die er auch oft befolgte. Karl von Mander nennt bei der Beschreibung dieses schönen Verhältnisses Johann van Eyck Herzog Philipps heimlichen Rath; doch war er dieses wahrscheinlich, wenn gleich in der Wirklichkeit, nie dem Namen nach.

Der Aufenthalt an diesem glänzenden Hofe war für das Kunsttalent des Johann van Eyck von nicht zu berechnendem unschätzbaren Werth.

Schöne, vornehm geschmückte Frauen, stattliche Fürsten mit ihren geputzten Pagen, in glänzender Waffenrüstung schimmernde Ritter und würdige Gestalten bedeutender Staatsmänner umgaben ihn täglich; er sah sie in den mannichfaltigsten Situationen sich bewegen, gehen, reden, handeln, und seine Phantasie faßte Alles auf, um in der heimlichen Werkstatt eine neue schönere Welt daraus zu schaffen. Das aus allen Ländern, selbst aus dem fernen Orient, herbeigezogne Personal der Dienerschaft des Fürsten trug nicht wenig dazu bei, dem Hofe ein wunderbar romantisches Ansehen zu geben, das man in unsern Tagen vielleicht theatralisch nennen möchte. Jeder mußte die Tracht seines Landes treulich beibehalten, und daß Johann van Eyck alle diese verschiednen Kostüme zu benutzen wußte, beweisen die wohlgehaltenen orientalischen Trachten und Gestalten auf seiner Abbildung der weisen Könige des Morgenlandes. Auch seine auffallende Vorliebe für Edelsteine und Kleinodien, so wie die geschmackvolle Art, mit der er seine Bildungen zwar verschwenderisch, doch nicht überladen mit diesen zu schmücken wußte, rührt wahrschein-

lich aus jener glänzenden Epoche seines Lebens her.

Im Jahr 1420 erkaufte die Familie Vydt, eine der angesehensten, edelsten und ältesten in Gent, sich eine Kapelle in der Johanniskirche, um nach dem damaligen frommen Brauch sie zum Familienbegräbniß einweihen zu lassen. Das Haupt derselben, Josse Vydt, damals die erste Magistratsperson der Stadt, wurde dadurch veranlaßt, den in Gent lebenden berühmten Maler Hubert van Eyck zu einem Kunstwerk aufzufordern, dessen gleichen an Bedeutsamkeit und Umfang noch nie gesehen worden war. Er übertrug ihm nämlich die Ausführung eines aus zwölf großen Tafeln bestehenden Altarblatts, und Hubert sowohl als Johann van Eyck ergriffen mit freudiger Bereitwilligkeit diese Gelegenheit, sich selbst ein dauerndes und würdiges Denkmal zu stiften. Johann van Eyck verließ deshalb seinen selbstgewählten Wohnplatz in Brügge, und zog nach Gent, um seinem Bruder bei diesem großen Unternehmen beizustehen. Beide begaben sich in treuer gewohnter Gemeinschaft an die Arbeit. Doch Hubert erkrankte und starb, lange vor Voll-

endung des Werkes, am achtzehnten September des Jahres 1426, in einem Alter von sechzig Jahren. Er ward in der nämlichen Kirche ehrenvoll begraben, zu deren Schmuck er die letzten Tage seines Lebens verwendet hatte. Ein Monument mit einer Grabschrift bezeichnete noch gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts den Ort, wo dieser große Meister unfern seiner ihm vorangegangenen Schwester Margaretha beerdigt ward. Auch diese hatte in Gent das Ziel ihres Lebens erreicht, beklagt von den Kunstfreunden und feierlich besungen von den Dichtern des Landes und ihrer Zeit.

Einsam und verwaiset stand jetzt Johann van Eyck, doch sein fürstlicher Freund und seine Kunst waren ihm geblieben; in dieser vor allem suchte er Trost und fand ihn auch. Muthig wandte er sich mit verdoppeltem Eifer ihr zu, und vollendete das hohe Werk allein, das er so freudig unter der Leitung seines Bruders begonnen hatte. Fertig stand es da, das Wunder der Welt, zu dem aus der Nähe und Ferne Alles herbei wallfahrtete. Beinahe zwölf Jahre nachdem es begonnen wurde, am sechsten Mai des Jahres

1432 wurde das hohe Meisterwerk den Augen der staunenden Menge zum ersten Male gezeigt; doch der Meister, der es vollbracht, zog still und bescheiden wieder nach Brügge in seine verödete Werkstatt zu neuen Arbeiten sich zurück.

Der Gegenstand jenes allberühmten Altarblattes in Gent ist aus der Offenbarung Johannis entlehnt, doch dessen Ausführung umfaßte eine ganze Welt. Fürsten und Ritter, Weltleute und Geistliche, Krieger, heilige Pilger, Eremiten, ziehen in all ihrer Eigenthümlichkeit herbei, um vor dem Lamme, diesem Symbol des höchsten Geheimnisses der Gottheit, anbetend niederzusinken; ja diese selbst erscheint zu dessen Verherrlichung, begleitet von den Heiligen des Himmels und den himmlischen Heerschaaren.

In der obern Abtheilung des Gemäldes, über dem bedeutungsvollen Lamme, ist Gott Vater sitzend abgebildet, das Scepter in der Hand, die päpstliche Krone auf dem Haupt, ihm zur Rechten Maria, ein Buch auf dem Schooße, zur Linken Johannes der Täufer; alle drei lebensgroße Figuren, wahrscheinlich ganz von Hubert gemalt, der gewiß mit den drei obersten Tafeln das große

Werk begonnen. Der Styl derselben neigt sich noch merklich dem byzantinischen zu, die Gestalten sind größer, edler in strenger Einfachheit dargestellt, aber ihnen mangelt noch der belebende Zauber, mit welchem Johann van Eyck, vielleicht nur drei oder vier Jahre später, die zahllose anbetende Menge, die Heiligen, die Märtyrer, die Apostel ausstattete, welche auf dem Hauptbilde dieser unendlich reichen Komposition um das geheimnißvolle Lamm sich versammeln. Dieser Theil des ursprünglich aus zwölf Tafeln bestehenden Gemäldes befindet sich in diesem Augenblick wieder in Gent, über dem Altar einer Kapelle in der Kirche St. Bavon. Das Ganze war noch bis zu dem traurigen Zeitpunkte beisammen, da raubsüchtige plündernde Feinde die Welt überstömten; ein Kunstwerk von dieser Bedeutung konnte ihrem Späherblick nicht entgehen, doch gelang es der Geistlichkeit des Domkapitels von St. Bavon, mit Hülfe einiger vaterländisch gesinnter Männer, acht dieser Tafeln, und zwar nicht ohne Lebensgefahr, zu verbergen. Nur vier wurden nach Paris geschleppt, von wo sie im Jahr 1815 wieder zurückkehrten. Sechs der frü-

her verborgenen Tafeln wurden seitdem von der Geistlichkeit der Kirche St. Bavon an den Gemäldehändler Nieuwenhuys in Brüssel verkauft, der sie seitdem, nebst einigen und fünfzig andern alten Bildern einem englischen Kunstfreunde für die Summe von hunderttausend Franks überließ. Herr Nieuwenhuys wurde darüber in einen Reklamationsproceß verwickelt, den er gewann. Diese sechs Tafeln sind das höchste Kleinod einer in ihrer Art einzigen unschätzbaren Sammlung, welche aber zur Freude aller Kunstfreunde nicht nach England abgeführt ward, um dort in stolzer Unzugänglichkeit einsam zu trauern, sondern vom Könige von Preußen zur höchsten Zierde des neuen Berliner Museums angekauft worden ist. Das Schicksal der übrigen noch fehlenden zwei Tafeln ist mir unbekannt.

Auf einer von diesen hatte Johann van Eyck mit unnachahmlicher Kunst Adam dargestellt, wie dieser, kämpfend mit innerem Grauen und Alles hingebender Liebe zu seiner jungen Gattin, die Unheil bringende Frucht betrachtet, welche sie ihm beut. Aus Achtung für die Meinung des heiligen Augustinus und einiger andern Kirchen-

väter hatte der Künstler statt des Apfels eine frische Feige als Veranlassung des Sündenfalles unserer ersten Eltern dargestellt. Diese Vorstellung bezog sich auf den Namen der Kapelle, in welcher der Altar stand, denn diese wurde Adam und Eva geheißen.

Von dem, was dieses wundervolle Kunstwerk gewesen seyn muß, als noch alle zwölf Tafeln in ursprünglichem Glanz den Altar schmückten, davon geben die sechs in Berlin befindlichen Seitengemälde eine höchst erfreuliche Ahnung. Zwar entstellt sie Staub und Kerzendampf, doch des Johann van Eyck Glorie schimmert durch diese Decke strahlend hervor. Ein schützender Genius wird von nun an über diese köstlichen Ueberbleibsel eines unschätzbaren Kunstwerkes ferner walten, damit keine ungeschickte oder voreilige Hand es wage, sie zu berühren und zu zerstören, indem sie bessern will.

Jede dieser Tafeln schien mir etwa drei Ellen hoch und halb so breit; die Figuren auf den beiden ersten sind beinahe Lebensgröße, die auf den übrigen weit kleiner.

Auf der ersten Tafel erblickt man die heilige

Cäcilie vor ihrer Orgel sitzend, von vier ihr Orgelspiel auf verschiednen Instrumenten begleitenden Engeln umgeben; sie trägt ein weites, mit Hermelin aufgeschlagnes königliches Gewand mit großen goldnen Blumen auf dunkelem Grunde. Dieser erscheint schwarz, ist aber vermuthlich ursprünglich dunkelblau oder purpurfarben. Das reiche helle Haar fließt wellenförmig gelockt über die Schultern hin, von einer aus Juwelen und Perlen zusammengesetzten Stirnbinde oder Kette gehalten. Man erblickt die hohe Gestalt fast ganz von hinten, auch das schöne ernste Gesicht zeigt sich nur im abgewendeten Profil. Die Engel sind in reiche Chorgewänder von Goldbrokat und hellfarbigen reichen Stoffen gekleidet, sie tragen, wie die Heilige, köstliche von Gold und Edelsteinen strahlende Binden um die Stirne und um das schön gelockte Haar. Der, welcher oben neben der Orgel, halb von dieser verdeckt, steht, spielt die Harfe, ein andrer im Vorgrunde dicht hinter Cäcilien spielt das Violonzell.

Auf der zweiten Tafel, welche das Gegenstück der ersten bildet, stehen ebenfalls in reichen Chorgewändern mit juwelenreichen Stirnbinden

acht andre Engel. Der Glanz, die Pracht, die unaussprechliche naive Anmuth beider Gruppen, sowohl der heiligen Cäcilie als besonders dieser zweiten, lassen sich nicht in Worte fassen. Ganz im Vorgrunde hält ein Engel das mit künstlichem Schnitzwerk verzierte Notenpult in der einen Hand, und gibt mit der andern den Takt an, um den Gesang seiner hinter ihm gruppirten Brüder zu leiten. Unerachtet ihrer großen, schimmernden Flügel sind alle diese himmlischen Sänger doch eigentlich nur das treue Porträt schöner Chorknaben, wie sie der Künstler unzählige Mal sah; in Ausdruck und Bewegung rein menschlich dargestellt, mit unübertroffener Wahrheit und entzückender Naivetät, aber himmelweit entfernt von jedem Gedanken an Ideal. Alle blicken sehr ernst in das auf dem Pulte liegende Notenblatt, und singen so eifrig, mit so emsiger Anstrengung, daß man fast taub zu seyn glaubt, indem man sie sieht und nicht hört. Karl von Manders naive Bemerkung, daß man jedem von ihnen deutlich ansehen könne, welche Stimme er singt, ob Baß, Tenor oder Sopran, muß dabei jedem einfallen. Ich sah dieses Gemälde einst durch die offne

Thür des Zimmers, welches an das stößt, wo die Tafeln aufgestellt sind, in einiger Entfernung; ein scharfer heller Sonnenstrahl beleuchtete es, und die Knaben standen wie herausgetreten aus den Rahmen frei und lebendig im Zimmer; so täuschend ist die Wahrheit dieses wunderbaren, bis zu jeder einzelnen Haarlocke ausgeführten Gemäldes.

„Justi Judicis“ ist die Unterschrift der dritten Tafel. In einem reichen blühenden Thal, zwischen hohen Bergen, deren Gipfel Thürme und feste Schlösser krönen, ziehen mehrere Ritter zur Anbetung des Lammes hin. Im Vorgrunde reitet Philipp der Gütige, neben ihm Johann und Hubert van Eyck. Diese Abbildung bestätigt vollkommen den großen Unterschied des Alters der Brüder; Hubert, fast schon ein Greis, reitet auf einem stolzen prächtig geschmückten Schimmel, auch er selbst ist stattlich gekleidet, und trägt eine vorn aufgeschlagne und mit Pelzwerk verbrämte Mütze von seltsamer Form auf dem Haupt; Johann trägt über einem schwarzen Talar ein rothes Paternoster, mit einer daran hängenden goldnen Medaille, und eine turbanartige Kopfbedeckung,

an der hinten ein Zipfel herabhängt; er scheint etwa fünf und dreißig Jahre alt. Die Züge seines Gesichts haben nichts ausgezeichnetes, sind aber von mildem edlem Ausdruck, und tragen ganz das Gepräge seines Vaterlandes. Noch sechs andere Reiter füllen den Hintergrund, unter ihnen ein König, die Krone auf dem Haupt, den man aber nur im Rücken sieht.

Auf der vierten Tafel, mit der Unterschrift „Christi milites“ reiten die Krieger Gottes, durch eine der vorigen sehr ähnliche Landschaft, zum nemlichen Ziele. Vorauf, auf prächtigen, reich geschmückten Zeltern ziehen zwei mit Lorbeerkränzen gekrönte junge Helden, mit hochflatterndem Panier, in silberheller von Gold und Edelsteinen strahlender Rüstung; sieben andere Ritter folgen diesen, einer von ihnen trägt einen köstlichen reichen Helm, die andern haben zierliche zum Theil mit Pelzwerk verbrämte Kopfbedeckungen, die Pferde sind sehr schön, ganz der Natur getreu, die ganze Gruppe ist von unaussprechlicher ritterlicher Lebendigkeit und Hoheit.

Die fünfte Tafel hat zur Unterschrift „Pegrini sti.“ Sie hat mehr gelitten als die vor-

hergehenden, und scheint an einigen Stellen durch Staub und Schmutz sehr verdunkelt. Die Landschaft stellt eine schöne Gegend im üppigsten Glanz des Südens dar; Pinien schmücken sie, Cedern und Orangenbäume, zwischen diesen tausend fremdartige bis in die kleinsten Details ausgeführte Gräser, Kräuter und Blumen. Wie Kiesel am Wege leuchten verstreute Perlen und farbige Edelsteine aus dem Grase und zwischen Felsstücken unter den Füßen der Pilger hervor. Diese ziehen in mannichfaltiger Kleidung und Gestalt aus allen Ständen herbei, zum Theil auch mit Muschelhut und Stab, mitten unter ihnen eine edle ausdrucksvolle Greisengestalt mit langem ehrwürdigen Bart. Ganz im Hintergrunde steht eine seltsame lachende Figur, in einer Mönchskutte, denn in jener einfachen Zeit glaubte man das Heilige nicht durch einen gutgemeinten Scherz zu entweihen. Riesengroß führt im Vorgrunde der heilige Christoph die fromme Schaar an, doch ohne die schwere Last des göttlichen Kindes auf der Schulter zu tragen.

Die sechste Tafel trägt die Unterschrift „Heyremite sti.“ Durch ein enges Felsenthal von ganz

südlichem Charakter zieht die fromme Schaar der Einsiedler herbei, zwischen Pinien und Orangenbäumen; Kräuter und Blumen, gleich denen auf der vorigen Tafel, blühen und grünen unter ihren Füßen, und auch hier liegen Perlen und farbige Juwelen in Menge umhergestreut. Zwei schöne herrliche Greise führen den Zug an, einer von ihnen hält den Rosenkranz in der Hand, ihnen folgen die würdigsten edelsten Gestalten mit prächtigen langen Bärten; doch auch hier mischt sich der Scherz dem Ernst bei, denn einige Köpfe von ächt humoristischem Ausdruck lauschen hie und dort einzeln hervor. Magdalena mit dem Salbengefäß und neben ihr noch eine heilige Frau beschließen im Hintergrunde den Zug.

Die Ausführung, besonders der Haare und Bärte, so wie der so naturgetreue Ausdruck jedes einzelnen Kopfes, ist höchst bewundernswerth. Von allen diesen Tafeln läßt sich nur das über die Gemälde des Künstlers in der Boisseréeschen Sammlung Gesagte wiederholen. Unerachtet der verschwenderisch überall verbreiteten Pracht der köstlichen Stoffe, des Goldes und der Juwelen konnte ich doch nirgend in diesen eine Spur wirklichen Metalls

entdecken, nur auf den beiden ersten Tafeln, hinter der heiligen Cäcilie und hinter dem singenden Engelchor schimmert der Grund von wirklichem Golde, wahrscheinlich um die strahlende Herrlichkeit des Ganzen noch zu erhöhen.

Da das Hauptgemälde durch diese Flügelbilder gewöhnlich verschlossen gehalten ward, so ist auch die Rückseite derselben von des Meisters Hand zwar einfacher, doch nicht minder würdig geschmückt. Auf jeder Tafel steht nur eine einzelne Figur; farblos, grau in grau, zeigen diese sich jetzt, vielleicht waren sie früher etwas kolorirt, wie einzelne Spuren dem genau sie beobachtenden Auge anzuzeigen scheinen, doch läßt sich dieses nicht mit Gewißheit behaupten. So wie sie jetzt sich zeigen, ist dennoch der hohe Geist des Meisters in solcher Fülle über sie ergossen, daß wahrlich die ganze blendende Pracht des Innern dazu gehört, um diese edlen, einfachen, alles Farbenzaubers beraubten Gestalten zu verdunkeln.

Im stillen schmalen hochgewölbten Zimmer knieet die reinste, holdseligste der Jungfrauen auf der ersten Tafel, vor dem Betpult, und vernimmt in Demuth die wunderbarste Verkündigung einer

unbegreiflichen Zukunft. Die heilige Taube ruht auf ihrem Haupte. Die ganze Darstellung der in Huld und Anmuth verklärten Jungfrau, farblos und verblichen wie sie ist, gehört zu dem Vortrefflichsten, und erinnert unwiderstehlich an Johann van Eycks Verkündigung in der Boisseréeschen Sammlung; sogar bis auf die Anordnung des Gemachs. Aus dem großen offnen Fenster im Hintergrund blickt man in eine weite, von schönen Gebäuden umgebene Straße hinaus.

Die zweite Tafel zeigt uns, als würdiges Gegenstück zu der ersten, den göttlichen Boten; eine blühende Lilie in der Hand schwebt der jugendlich schöne Jüngling, von mächtigen Schwingen getragen, leicht über den Boden hin. Die Rückseite der dritten Tafel schmückt die hohe ernste Gestalt Johannes des Täufers, er trägt das Lamm in seinen Armen.

Auf der vierten Tafel bildete Johann van Eyck nochmals seinen Bruder Hubert ab, den Lehrer seiner Jugend, den Mitgenossen seines Ruhms. Er steht mit zum Gebet erhobnen Händen; leider hat das Bild mehr als die übrigen von der Gewalt der Zeit gelitten, die Züge des Gesichts sind nicht

ganz deutlich erhalten, aber so wie es ist, zieht es durch Adel und Geist in Stellung und Form unwiderstehlich an. Ein rothes Gewand, bei übriger Farblosigkeit, zeichnet dieses Bild sonderbar aus.

Auf der fünften Tafel steht Johannes der Evangelist, mit seinem Attribut, dem Kelch, aus welchem eine Schlange emporsteigt; auf der sechsten endlich erblickt man eine Frau in der Festtracht der damaligen Zeit. Auch sie steht in betender Stellung wie Hubert; man giebt diese, leider ebenfalls sehr verblichene Gestalt, für die Gattin eines der beiden Brüder van Eyck aus, ich aber möchte sie lieber für ihre Schwester, die zu ihrer Zeit berühmte jungfräuliche Künstlerin Margarethe halten, besonders da, so viel ich weiß, nirgend der Verheirathung Johannis oder Huberts erwähnt wird.

Hubert ward nach Karl von Manders Versicherung in der Johanniskirche zu Gent unfern seiner Schwester Margarethe begraben. Dies läßt vermuthen, daß letztere den Brüdern von Brügge nach Gent gefolgt sey, vielleicht um sie bei der großen Arbeit mit ihrem Talent nach Kräften zu unterstützen, denn sie bedurften wohl bei dem ihren

Schülern verborgnen Geheimnisse ihrer Kunst einer treuen verschwiegnen Gehülfin. Margarethe starb bekanntlich vor Huberts Ableben, und was kann ungezwungner uns entgegen treten, was stimmt besser mit Johann van Eycks Geist und Gemüth, als die Vermuthung, daß er beiden ihm durch Geist und Talent noch mehr als durch Bande des Bluts verwandten Geschwistern hier ein Gedächtniß stiften wollte auf dem mit ihrer Hülfe begonnenen großen Werke, welches er nun allein vollenden mußte.

Nicht nur Himmel und Erde, Leben und Hoffen des Menschen, umfaßte dieses ungeheure Werk; unter der Haupttafel desselben, auf einer Art von Fuß oder Gestell, worauf diese ruhte, war auch das Fegefeuer abgebildet, dessen unglückliche Bewohner in Furcht, Zittern und peinlicher Qual vor dem Namen des Lammes die Kniee beugen. Doch dieser Theil des Gemäldes war leider nicht mit Oelfarben gemalt, und da er stets offen stand, ging die Malerei darauf allmählich durch die bekannte niederländische Reinlichkeitsliebe zu Grunde; unverständige Verbesserer versuchten den Schaden wieder gut zu machen, und so war dieser Theil des

Altarbildes schon im sechzehnten Jahrhundert durchaus verdorben, so daß nur durch Tradition seine frühere Existenz uns bekannt geworden ist.

Nie ward ein Kunstwerk höher geachtet, allgemeiner gepriesen, als dieses Gemälde vom Moment an da es vollendet in nie gesehner Pracht den Altar schmückte. Gewöhnlich blieb es verschlossen, nur an seltnen hohen Festen ward es den Blicken des Volks Preis gegeben, außerdem wurde es nur mächtigen Fürsten gezeigt, oder Reisenden, welche diese Begünstigung mit schwerem Golde erkauften.

Doch war einmal ein solcher festlicher Tag angebrochen, an dem die Flügel des Heiligthums sich allen Augen erschlossen, dann vermochte auch die Kapelle, welche es bewahrte, die Menge kaum zu fassen, die vom Morgen bis zur Nacht sich herzudräng... Weit und breit waren dann die Wege um Gent mit hinzueilenden Wallfahrern bedeckt; aus ganz Flandern und Brabant zogen Kunstfreunde und Künstler herbei, und umschwärmten das Wunderbild wie Bienen den Blüthenbaum. Diese laute, allgemeine Bewunderung schwand nicht mit dem Reize der Neuheit. Jahre folgten Jahren in langen

Reihen und jedes führte die Tage des hohen Triumphs der Kunst in erneutem Glanz herbei. Lukas de Heere, ein geachteter Künstler und Poet seiner Zeit, weihte hundert Jahre nach Entstehung des hohen Meisterbildes diesem ein eignes Lobgedicht, und erlebte die Ehre, solches an einem Pfeiler in der Kapelle, dem Altar gegenüber, geheftet zu sehen, wo Alt und Jung an solchen festlichen Tagen sich daran erfreuten.

Mancherlei Gefahren drohten diesem Kunstwerke in jener trüben Zeit, als der bilderstürmende Fanatismus Kirchen und Klöster verheerend durchzog. Der Verlust, welchen die Kunst damals erlitt, ist eben so wenig zu berechnen als zu ersetzen, und die Errettung des Einzelnen mitten im allgemeinen Untergange gränzt oft an Wunder. Doch nicht nur verblendete Barbaren, auch Philipp der Zweite, König von Spanien, drohte dem geschätztesten Kleinod der Stadt Gent. Er streckte den eisernen Arm, der die unglücklichen Niederlande vernichtend beherrschte, nach diesem Wunderbilde aus, um es nach Spanien zu führen, und kaum läßt es sich begreifen, wie allgemeine Bitten und Vorstellungen ihn endlich bewegen konnten,

davon abzustehen. Er begnügte sich mit einer Kopie von der Hand des besonders auch in Spanien hochberühmten Meisters Michael Coxies von Mecheln. Dieser arbeitete für die damals sehr beträchtliche Summe von viertausend Gulden mit unermüdlichem Fleiße zwei Jahre lang daran. Die Pracht der Farben mag ihm manche unüberwindliche Schwierigkeit entgegengestellt haben; unter andern verzweifelte er daran, das Blau des Gewandes der heiligen Jungfrau erreichen zu können, und Philipp der Zweite verwendete sich selbst bei dem großen Tizian für ihn, der ihm von Venedig aus eine sehr kostbare, aus den ungarischen Gebirgen kommende Azurfarbe schickte. Wahrscheinlich war es Ultramarin, dessen jener Meister sich bekanntlich sehr häufig bediente. Karl von Mander erzählt als etwas Merkwürdiges, daß Michael Coxies allein zu dem Mantel der heiligen Jungfrau für zwei und dreißig Dukaten von dieser Farbe verbraucht habe. Die Kopie ward endlich nach unsäglicher Arbeit glücklich vollendet und nach Spanien gesandt, nur hatte der Meister es sich herausgenommen, einiges darin zu verändern, zum Beispiel die Stellung der heiligen Cäcilie, die zu sehr von

hinten gesehen, ihm nicht zierlich genug dünkte. In unsern Zeiten ist diese Arbeit Michael Coxies wieder nach den Niederlanden gekommen, und das Eigenthum des Prinzen von Oranien geworden, der ihr in seiner unbeschreiblich reichen und merkwürdigen Sammlung in Brüssel einen würdigen Platz eingeräumt hat. Auf dieser Kopie sieht man alle zwölf Tafeln wieder vereint, wie sie es ursprünglich waren. Doch selbst ein so großer Meister, wie Michael Coxies unstreitig es war, vermochte nicht die unbeschreibliche Herrlichkeit der Brüder van Eyck ganz zu erreichen; dieses fühlte ich deutlich, als ich vor zwei Jahren zuerst die Kopie in Brüssel, und einige Tage später das Original in Gent sah. Michael Coxies scheint von dem unübersehbaren Umfange der von ihm unternommenen Arbeit endlich ermüdet, manche kleinere Verzierung, besonders in den Vorgründen, die Edelsteine, die feinen zierlichen Blumen, Gräser und Kräuter, absichtlich weggelassen zu haben. Manches andere hat er mit zu vieler Willkühr abgeändert, besonders ist dieses in der Gestalt der heiligen Cäcilie sehr merkbar. Eine zweite Kopie aller zwölf Tafeln, ebenfalls von einem alten

deutschen Meister befindet sich in London im Besitz der Herrn Aders, welche einige Kenner noch der von Michael Coxies vorziehen. Eine ebenfalls alte Kopie der Haupttafel, auf welcher das Lamm abgebildet ist, befindet sich in Berlin, im Besitz des Königs.

Doch kehren wir zurück zu der Geschichte und zu der stillen geheimen Werkstatt des Meisters, aus welcher während einer langen Reihe von Jahren, nach Vollendung dieser seiner größten Arbeit, eine unübersehbare Anzahl von Gemälden hervorging, die ihr nur an Umfang, nicht an innerem Werthe nachstehen durften.

Immer lauter ward die Verkündigung seines Ruhmes, immer gespannter die Aufmerksamkeit der Künstler, vor allem in Italien, um die Bereitung von Farben zu entdecken, deren große Vortheile Alle einsahen. Säle und Gallerien der Fürsten Italiens, wo damals auch die Kunst sich mächtig zu regen begann, prangten mit den Werken des Deutschen, Johann van Eyck, dort unter dem Namen Giovanni da Brugge bekannt; leider hat uns die Kunstgeschichte nur Namen und Beschreibungen von wenigen dieser längst zu Grunde ge-

gangenen Gemälde aufbewahrt. Ein heiliger Hieronymus wird hochgepriesen, der später das Eigenthum des großen Lorenzo von Medicis ward; auch eine Verkündigung, welche Alfons der Erste, König von Neapel, besaß und die der Beschreibung nach, welche uns Faccius in seinem Buche de viris illustribus davon gibt, die größte Aehnlichkeit mit der ersten Tafel des Altargemäldes in der Boisseréeschen Sammlung gehabt haben muß.

Doch nicht nur der heiligen Geschichte allein weihte Johann van Eyck sein großes Talent; er hatte ja der Kunst die ganze sichtbare Welt zu eigen erworben und achtete es daher nicht seiner unwürdig auch andere Gegenstände zu malen, oder die Gestalt einzelner Menschen ihren Freunden und der Nachwelt zu erhalten. Er malte mehrere Bildnisse seiner Zeitgenossen nach dem Leben und schmückte diese oft mit schönen Landschaften im Hintergrunde. Diese kleinern Gemälde von seiner Hand wurden später zu hohen Preisen gesucht und verkauft. Die verwittwete Königin von Ungarn, Schwester Karls des Fünften, gab einem Barbier in Brügge, der so glücklich war, durch Erbschaft oder Zufall ein solches Bildchen zu besitzen, ein

Jahrgeld von hundert Gulden auf Zeitlebens dafür. Es stellte in einem kleinen Raum ein Brautpaar vor, dessen Hände die Treue zusammen gibt. Faccius gedenkt bewundernd der täuschenden Perspective eines von Johann van Eyck dargestellten Bibliothekzimmers, und setzt hinzu: „auf der äußern Seite derselben Tafel ist Baptista Lommellinus gemalt, dem sie (die Bibliothek) zugehört hatte, und dem nur die Stimme zu fehlen scheint, und sein geliebtes Weib, genau so schön abgebildet als sie war; zwischen beiden fällt ein Sonnenstrahl wie durch eine Ritze herein, den man für wahren Sonnenschein halten möchte."

Vasari gedenkt der Abbildung eines Badezimmers, welche ebenfalls König Alfonso von Neapel von Johann van Eyck erhielt, und die ein Wunder naturgetreuer Darstellung gewesen seyn muß. Wahrscheinlich ist es dieselbe, welche Faccius als das Eigenthum des Kardinals Octavian folgendermaßen beschreibt: „Du siehst schöne Frauen, wie sie aus dem Bade steigen, und, merklich erröthend, sich mit einem feinen Tuche bedecken; eine davon stellte er so, daß nur Gesicht und Brust gesehen wird, die entgegengesetzte Seite des Körpers aber

sich in einem daneben gemalten Spiegel dergestalt zeigt, daß man den Rücken eben so sieht wie die Brust. Auf demselben Bilde ist eine Lampe in dem Badezimmer, als ob sie brenne; ein altes Weib, welches zu schwitzen scheint; ein Hündchen, das vom Wasser leckt; weiterhin sind Pferde, Menschen, sehr klein, Berge, Wälder, Dörfer, Schlösser, so künstlich ausgeführt, daß man meint, es sey jedes von dem andern fünfzigtausend Schritte entfernt. Aber nichts in diesem Werk ist bewunderswürdiger als ein Spiegel, auf derselben Tafel gemalt, worin du Alles, was dort abgebildet ist, wie in einem wahren Spiegel siehst."

Jeder, der nur eines der uns erhaltnen Gemälde Johann van Eycks sah, wird dieser Beschreibung der für die Welt verlornen Glauben beimessen. Und auf welcher Höhe, in welcher Macht und Größe muß dann der gewaltige Geist eines Mannes vor uns stehen, der während eines einzigen beschränkten Menschenlebens diese lebende, gestaltenreiche Welt hervorzurufen vermochte!

Der Ruf jeder dieser Tafeln verbreitete sich sogleich durch die ganze italienische Künstlerwelt, so wie eine derselben über die Alpen gelangte. Schaa-

renweise eilten die Maler zu ihrer Bewunderung herbei. Sie untersuchten die Gemälde auf das genaueste, sie bemerkten den eignen scharfen Geruch der ölgemischten Farben, doch ohne ihn zu erkennen. Tausend Versuche wurden gemacht, es dem großen Giovanni da Brugge gleich zu thun, keiner gelang, bis ein einziger ernstlich vorwärts strebender Mann, Antonello von Messina, den Entschluß faßte, diesem Geheimnisse an der Quelle nachzuforschen.

Ein glücklicher Zufall führte diesen Künstler auf einer Reise von Messina, seiner Vaterstadt, nach Neapel an den Hof Königs Alfons des Ersten. Dort erblickte er zuerst eines jener allgepriesenen Wunderbilder des deutschen Künstlers. Es war die schon erwähnte Verkündigung, deren hohe Vollendung ihn sogleich bewog, jedes andere Unternehmen aufzugeben, sein schönes sonnenhelles Vaterland zu verlassen und jenseits der Alpen den hohen Meister aufzusuchen, der solche Wunder vermochte.

Nicht jugendlicher Enthusiasmus bestimmte den Antonello zu Antretung der weiten Pilgerschaft von Neapel nach Flandern, welche damals weit unbequemer und gefährlicher war als in unsern

Tagen, sondern vielmehr eine Alles überwindende Liebe zur Kunst. Er war schon ein sehr bedeutender Maler in seinem Lande und hatte gewiß längst das reifere Mannsalter erreicht. Vasari berichtet uns von ihm, daß er von Messina zuerst nach Rom sich begab, wo er viele Jahre hindurch mit Zeichnen sich beschäftigte. Von dort zog er nach Palermo, wo er ebenfalls Jahrelang lebte, bis seine Landsleute ihn wieder in ihrer Mitte zu sehen wünschten. Als bedeutender, geachteter Künstler kehrte er darauf nach Messina zurück, malte dort Vieles, und führte, wegen seines Talents und seiner übrigen guten lobenswerthen Eigenschaften von Allen geachtet, ein zufriedenes glückliches Künstlerleben, bis eine Geschäftsreise ihn nach Neapel brachte, von wo sein strebender Geist ihn nach Flandern trieb.

Antonello legte die große Reise nicht nur glücklich zurück, sondern es gelang ihm sogar auch im Hause des Johann van Eyck freundlich aufgenommen zu werden. Er fand den großen Meister zwar als hochbejahrten Greis, aber noch immer rüstig, in gewohnter Thätigkeit und reger Theilnahme an Allem, was mit der Kunst, der er sein

Leben geweiht hatte, in Berührung stand. Antonello führte viele italienische Zeichnungen und andre Kunstwerke mit sich, er legte sie ihm vor, erzählte ihm von seinem schönen Vaterlande, von dem Leben und Wirken der dortigen Künstler, von der hohen Achtung, in welcher der große Name Giovanni da Brugge dort bei Fürsten und Malern stand, von der Bewunderung, die Alle ihm zollten, und wie er den weiten Weg zurückgelegt habe, einzig um ihn von Angesicht zu Angesicht zu sehen und von ihm zu lernen.

Des südlichen Fremdlings einnehmendes Wesen, seine Kenntnisse, seine heiße Alles opfernde Liebe zur Kunst, gewannen ihm des ehrwürdigen Greises freundliche Neigung; er gewöhnte sich bald, ihn gleich einem lieben, zu ihm gehörenden Hausgenossen zu betrachten. Johann van Eyck fühlte die Schwächen des Alters, er wußte seine Tage gezählt, und hatte vielleicht lange schon nach einem würdigen Erben des Geheimnisses sich gesehnt, das er, so lange er lebte, zwar heilig bewahrte, von dem er aber gewiß nicht wünschen konnte, es mit sich ins Grab zu nehmen. Die beispiellose Treue, mit welcher der in voller Kraft stehende jüngere Mann

der Kunst sein Leben geweiht hatte, erfüllte die alte doch nicht erkaltete Brust des Greises mit Liebe und Vertrauen, und Antonello sah in weit kürzerer Zeit als er gehofft hatte den Gipfel aller seiner Wünsche erreicht. Johann van Eyck öffnete ihm die bisher Allen verschlossen gebliebne Werkstatt, theilte ihm den ganzen reichen Schatz seiner Erfahrungen mit, so viel Antonello davon zu fassen vermochte, und ließ nicht nur unter seinen Augen ihn malen, sondern erlaubte ihm auch Zeuge seiner eignen wundervollen Arbeiten zu werden. Rogier von Brügge, ebenfalls ein Schüler Johann van Eycks, theilte dieses Glück mit Antonello, und dieser blieb von nun an um seinen edlen Lehrer, gleich einem vielgeliebten Sohn, in treuer unermüdeter Anhänglichkeit, bis der Tod in einem sehr hohen Alter die lichthellen aber müden Augen des hohen Meisters auf immer schloß.

Johann van Eyck ward zu Brügge in der Kirche St. Donati begraben. Eine Säule mit einer von Karl von Mander uns erhaltnen lateinischen Inschrift bezeichnet die heilige Stätte, wo er ruht, doch weder diese, noch irgend eine andre sichre Nachricht bestimmt uns das Jahr seines Todes.

Ehe wir uns von Johann van Eycks Leben und Werken hinweg zu seinen Nachfolgern wenden, muß ich noch der Darstellung des jüngsten Gerichts erwähnen, die seit nicht zu berechnender Zeit in Danzig, meiner Vaterstadt, sorgfältig aufbewahrt ward, bis 1807 französische Raubsucht sich auch dieses Kleinods bemächtigte. Deutsche Tapferkeit gewann es wieder, es ward nebst den übrigen wieder eroberten Kunstschätzen in Berlin öffentlich ausgestellt und dadurch unter dem Namen des Danziger Bildes allbekannt. Seitdem haben sich sehr bedeutende Stimmen gegen die alte Tradition erhoben, welche dieses vortreffliche Gemälde den Brüdern van Eyck zuschrieb. Sie sind zu bedeutend, als daß ich ihnen entgegen treten möchte, und doch vermag ich es eben so wenig, ihnen meine eigne Ueberzeugung blindlings zu opfern. Deshalb bleibt mir nichts übrig, als neben der Beschreibung dieses Gemäldes einfach und wahr zu sagen, was ich von demselben weiß, und wie ich es ansehe, ohne mir doch dabei eine entscheidende Stimme anzumaßen.

Wann dieses Bild nach Danzig kam, weiß man bis jetzt nicht genau zu bestimmen, doch ging

seit undenklicher Zeit die Sage von Mund zu Mund, daß ein Schiffer es in einem wohl verschloßnen Kasten auf offnem Meere aufgefischt und nach Danzig gebracht habe, wo er es der damaligen Marien-Kirche weihte. Letztere wird jetzt die Pfarr-Kirche genannt und ist eines der imposantesten, größten Denkmäler früherer Baukunst, das noch kein Mensch ohne Ehrfurcht und Bewunderung erblickte. Die Sage vergaß ferner nie dabei zu erwähnen, daß zwei Brüder Namens van Eyck, welche man zugleich als die ersten Erfinder der Oelmalerei bezeichnete, es gemalt hätten, und so lebte dieser große Name fast an der äußersten nordischen Gränze deutscher Sprache noch immer fort, selbst unter dem Volk, und war auch mir bekannt und befreundet von Jugend auf, während ihn die übrige Welt, wenige Kunstverständige ausgenommen, beinahe gänzlich vergaß.

In der Zeit, wo die katholische Kirche in Danzig die herrschende war, schmückte dieses Bild vielleicht einen kleinen Seitenaltar, doch gewiß nie den sehr großen hohen Hauptaltar der von ihren Erbauern der heiligen Jungfrau geweihten Kirche, weil sich der Gegenstand desselben, das

jüngste Gericht, nicht hiezu eignet. Denn man wählte zum Schmucke des Hauptaltars immer ein Kunstwerk, das hauptsächlich auf den Heiligen Bezug hatte, dem zu Ehren die Kirche erbaut war. Und so enthält auch das Innere des Hauptaltars dieser Kirche eine in Holz geschnitzte und reich vergoldete, fast kolossale Abbildung der von der heiligen Dreieinigkeit umgebenen Mutter Gottes, die aller Wahrscheinlichkeit nach noch dieselbe ist, von welcher Kurike in seiner Chronik, als im Jahr 1517 von Meister Michell überantwortet, spricht. Sehr achtenswerthe Kunstkenner, welche aber diese Kirche nie sahen, fühlten sich durch diese in der Chronik enthaltne Stelle bewogen, das Danziger Bild für diese Tafel zu halten und es deshalb dem Meister Michael Wolgemut zuzuschreiben. Bötticher aber, der bis ins Jahr 1615 bei dieser Kirche als Kirchenvorsteher angestellt war, nennt in seinem im Manuscript vorhandenen historischen Kirchenregister den Verfertiger der Tafel auf dem Hauptaltar einen Priester, Namens Michael, und bemerkt, daß das Malwerk nebst dem Vergülden des Altars 3386 Mark gekostet habe, und der Kontrakt darüber mit einem Mei-

ster Michell geschlossen sey, den Prätorius in einem andern Werk Michael Schwarz nennt. Zwei gewaltige große Flügelthüren, ebenfalls mit geschnitzten Figuren bedeckt, verschließen gewöhnlich das Innere dieses Altars. Wahrscheinlich waren es diese Figuren, deren Anmalung den Maler beschäftigte, wie man es noch häufig in alten Kirchen findet; jetzt sind sie weiß angestrichen und vergoldet; das Ganze ist überhaupt als Kunstwerk wenig erfreulich.

Seit der lutherische Glaube in Danzig der herrschende wurde und man die kleinen Seitenaltäre wegnahm, hing das Bild in einem verschloßnen Schrein, an einem der gewaltigen Pfeiler, welche das schwindelnd hohe Gewölbe der Pfarrkirche tragen. Es war gewöhnlich verschlossen, doch keinesweges verkannt oder vergessen, im Gegentheil ward wohl nie ein Kunstwerk höher geachtet und allgemeiner bewundert, gerade weil es in der großen Stadt so vereinzelt da stand. An hohen Festen, wenn die Kirche mit ihrem kostbarsten Altargeräthe prangte, pflegte auch das Bild aufgeschlossen zu werden, und dann strömte Alles herbei es zu bewundern. Das Gedränge war groß und

die Kirche ward nie leer so lange das Bild offen blieb, denn das Volk betrachtete es als einen Gegenstand der Erbauung, es schauderte vor dem Anblick der Hölle, und gewiß sind von sonst rohen Gemüthern vor diesem Bilde manche gute Entschlüsse gefaßt worden, die der strengste Bußprediger nicht hätte erwecken können. Uebrigens konnte man das Bild sich aufschließen lassen, wann man wollte; es war die erste Merkwürdigkeit, welche jeder Einwohner aus den gebildeten Ständen seinen fremden Gästen zu zeigen sich bestrebte. Hausgenossen und Vorübergehende drängten sich dann freudig hinzu, ich habe bei solchen Gelegenheiten es als Kind unzählige Mal gesehen und darf wohl sagen, daß vor diesem Bilde das erste Gefühl für die Kunst in meiner Seele erwachte.

Jetzt steht es in einer Seitenkapelle der Kirche, doch vergehen wenige Tage im Jahr, an denen es nicht auf Fremder oder Einheimischer Begehren gezeigt wird. Das Bild selbst besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Auf einem großen glänzenden Regenbogen, dessen Kreis bis auf einen kleinen Theil unten, wo er den Horizont berührt, ganz sichtbar ist, thront der Heiland

in ernster Richterstrenge. Ein glühend rothes Schwert, die Spitze nach ihm gewendet, schwebt zur linken Seite dicht an seinem Haupt, zur rechten eine Lilie. Eine in der Luft schwebende goldne Kugel, in welcher sich die nächsten Gegenstände spiegeln, dient ihm zum Schemel. Er ist mit einem rothen Mantel bekleidet, der auf der Brust durch eine reiche Spange zusammengehalten wird, dann von beiden Seiten zurückfällt, so daß der nackte Körper sichtbar wird, und über dem Schooß in großem schönen Faltenwurf sich ausbreitet. Vier Engel in farbigen langen Gewändern schweben über ihm mit den Emblemen seines Leidens für eine sündige Welt. Dicht hinter dem Regenbogen, auf Wolken sitzend, bilden die zwölf Apostel einen sich diesem anschließenden Kreis, auf jeder Seite sechse; am Ende dieses Kreises knieet zur Rechten Maria in betender Stellung, eine Strahlenglorie um das Haupt, in einem weiten dunkelgrünen Mantel matronenartig verhüllt; der Ausdruck ihres schönen Gesichts ist mütterliche Güte und fürbittende Milde. Ihr gegenüber, am andern Ende des Kreises knieet Johannes der Täufer, ebenfalls eine Glorie um das sehr edle

schöne Haupt, mit einem eng anschließenden Gewande von feinen Fellen bekleidet, über welche ein grüner, roth gefütterter Mantel fällt. Die bis in die kleinsten Einzelheiten vortrefflich ausgeführten Hände erscheinen etwas mager, doch warm und lebendig. Unter dieser Gruppe schweben drei Engel, ebenfalls in langen, die Füße bedeckenden Gewändern, und lassen die furchtbare Posaune zur Erweckung der Todten ertönen. Alles dieses geht in der Luft vor, auf der Erde öffnen sich die Gräber und die Todten stehen auf.

Ganz dem Anschauer zugewendet, und riesengroß gegen die fast um die Hälfte kleineren Auferstehenden, steht in der Mitte die hohe Heldengestalt des Erzengels Michael in prachtvoller goldner Rüstung, in welcher sich von beiden Seiten die nächsten Umgebungen spiegeln, eben wie in der Kugel, auf welcher die Füße des Heilands ruhen. Die prächtigen großen Flügel des Erzengels sind aus schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt, ein weiter Mantel, scharlachroth mit goldnen Blumen, mit Purpur gefüttert, mit einer Doppelreihe von Perlen und farbigen Edelsteinen eingefaßt, über der Brust durch ein großes juwelen=

reiches Medaillon zusammengehalten, fließet zu beiden Seiten von seinen Schultern bis auf den Boden herab, so daß der ganze Harnisch sichtbar bleibt; oben am Halse erscheint das Panzerhemd von goldnem Gestricke. Das ernste, von goldigen Locken umfloßne Haupt schmückt eine schmale Binde, aus welcher vorn ein juwelenreiches Kreuz emporsteigt. Hoch in der rechten Hand hält der Engel einen langen schwarzen Stab, an dessen oberm Ende ein reicher kreuzförmiger Griff schimmert, in der linken, mit dem Stabe sich kreuzend, hält er die furchtbare Waage. Die rechte Schale, in welcher ein Seliger betend knieet, ruht am Boden, die linke, mit dem zu leicht Befundenen, fährt hoch in die Höhe; die Stellung des fast herausfallenden Unglücklichen, den ein nahestehender Teufel schon beim Haar faßt, drückt das ganze Gefühl seines Elends aus. Nichts kann imposanter, höher, größer gedacht werden, als Michaels edle, glänzende, schlanke Gestalt, als der richtende Blick seines etwas vorgebeugten ernsten Gesichts. Dennoch ist gerade dies nicht mit vollkommner Freiheit behandelt, die Farbe ist so dünn aufgetragen, daß bei genauer Betrachtung einige

Veränderungen des mit Bleistift gezeichneten Konturs hindurchschimmern, als habe dem Maler ein noch höheres Bild vorgeschwebt. Auch bei einigen andern Köpfen entdeckt man schwache Spuren solcher ausgelöschten Konture. Die Gruppen der Erwachenden und Erstandnen zu beiden Seiten des wägenden Engels sind zu mannichfaltig, um sie alle zu beschreiben. In der Nähe und Ferne steigen die Todten aus ihren Gräbern, alle drücken das Vorgefühl ihres nahenden Schicksals aus, sey es Freude, sey es Entsetzen. Auf einem Grabstein steht die Zahl CCCLXVII. doch wie mir scheint von späterer Hand übermalt, so wie auch die Köpfe des Seligen in der Waage und des mittelsten der drei Engel mit der Posaune sichtbar aufgemalt sind.

Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn gränzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das mannichfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Wunderbar fantastische Teufelsfratzen, zum Theil mit schönen

Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie auf mannichfaltige Weise mit wahrhaft satanischer Freude dem Abgrunde zu. Selbst Dante's gewaltige Phantasie konnte nichts ersinnen, was dieses überträfe. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und seliges Vorgefühl der Himmelsfreuden, das in einigen, besonders weiblichen Köpfen sogar an fast kindisch-süßlächelnde Freudigkeit gränzt. Unter einer dicht zusammengedrängten, der Himmelspforte sich zuwendenden Gruppe, zeichnet sich der Kopf eines Negers aus; in einer andern, dieser gegenüber auf der linken Seite, wo es auch an tonsurirten Mönchsköpfen nicht fehlt, steht ein ernster stiller Greis, dessen Gesicht nur tiefe Wehmuth, doch weder Schmerz noch Angst ausdrückt und der wahrscheinlich, im Kontrast mit jenem getauften Neger, einen der alten tugendhaften Heiden darstellt, die, ohne eigentlich verdammt zu seyn, dennoch nach dem Glauben der katholischen Kirche, besonders dem damaligen, keinen Anspruch auf die Seligkeit des Himmels machen können.

Zwischen hohen, dunkeln, zackigen Felsen, zu welchen die Flammen des tiefen Abgrundes, von

dem wir im Vorgrunde nur den Eingang erblicken, hoch herauflodern, zeigt uns das linke Flügelbild alles denkbare Entsetzen, alle Verzweiflung, alle Qual, allen Jammer der linken Seite des Mittelbildes, auf das fürchterlichste gesteigert. Noch wildere, entsetzlichere Teufel, die aber nie ins Widerwärtig-Scheußliche ausarten, treiben die armen Seelen den engen Felsensteig hinunter, zwischen Dampf, Flammen und Graus, dem Abgrund zu. Sie stürzen hinten über, sie fallen unter einander, über einander, klammern sich an, werden fortgeschleudert mit entsetzlicher Gewalt. Die Mannichfaltigkeit der Stellungen aller dieser nackten Körper ist eben so unbeschreiblich, als der verschiedene Ausdruck des nämlichen Gefühls in allen diesen Köpfen. Dabei sind die Stellungen oft in der wunderbarsten Verkürzung, mit einer Wahrheit gedacht und ausgeführt, die man nur bewundernd anstaunen kann.

Der rechte Flügel des Gemäldes zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes und im gothischen Styl erbautes Portal, durch welches die Seligen zur ewigen Freude einziehen. Bildwerke von halb erhabner Arbeit schmücken die Façade und den

Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Ueber derselben in einem Giebelfelde ist auf gleiche Weise die Schöpfung der Eva dargestellt; im Innern des Plafonds Cherubim und Seraphim; unter dem Bogen desselben, inwendig auf einem Pfeiler, Christus als König auf dem Throne sitzend, zu seinen Füßen das Lamm, rings um ihn die Embleme der vier Evangelisten. An zwei großen thurmähnlichen Pfeilern, zu beiden Seiten der Halle, sind zehn Statuen theils sitzender, theils knieender Könige und heiliger Ordensstifter angebracht, über ihnen erheben sich zierlich geschnitzte Baldachine, genau wie man es an den herrlichsten alten Kirchen sieht. Alles dies scheint mit solcher täuschenden Wahrheit in Stein gehauen, und ist von so vollendeter Ausführung, daß man sogar das Geäder des Holzwerks an der offen stehenden Thüre, die Beschläge derselben, ja sogar die einzelnen Nägel erblickt. Hinter der dieses Prachtgebäude krönenden Balustrade stehen singende, musizirende, jubilirende, Blumen hinabstreuende Engel, in reichen Meßgewändern; etwas tiefer, auf zweien die Pfeiler umgebenden Balkonen, auf jedem drei kleine wunderliebliche und schön beschwingte Engel, ebenfalls

in Meßgewändern, welche von Gold und Juwelen strahlen; drei von ihnen singen aus einem Buche, drei andere spielen die Harfe, die Zither und die Geige. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten, es scheint sogar auf diesen zu ruhen, obgleich die letzte der krystallähnlichen Stufen, welche zu demselben führen, noch die Erde berührt, auf welcher zwischen Kieseln und Kräutern Diamanten und Rubinen umhergestreut liegen. Acht Geistliche haben schon die Stufen erstiegen, und ziehen, dicht an einander gedrängt, zur Himmelspforte ein, so daß man von den mehrsten nur die tonsurirten Hinterköpfe erblickt, voran prangt einer mit der Tiare, neben dieser zeigt sich ein Kardinalshut. Vier sehr schöne Engel, in reichen Meßgewändern, mit hohen prächtigen Schwingen, bekleiden die Eintretenden mit geistlichen Gewändern, einem der letztern wird eben die Bischofs-Mütze aufgesetzt. Unten auf der zweiten Stufe, recht väterlich freundlich und mild, steht die würdige Gestalt des heiligen Petrus; er hält den großen goldnen Schlüssel und reicht einem Greise die Hand, welcher die erste Stufe betritt. Mehrere Selige nahen, Männer und Frauen, und ein sehr

reichbekleideter Engel, unfern dem heiligen Petrus, steht, bei ihrem Empfange helfend, diesem zur Seite und winkt den Erwählten die Stufen vollends zu ersteigen.

Mit derselben Wahrheit, wie auf der linken Tafel der Jammer der höchsten Verzweiflung, ist auf dieser die Ruhe des Himmels, das freudige und doch demüthige Erstaunen beim ersten Gefühl unaussprechlicher Seligkeit ausgedrückt. Jeder von diesen Köpfen scheint Porträt zu seyn, alle sind ausgeführt wie die feinste Miniatur, alle leben wie die Wirklichkeit selbst.

Die vielen nackten Körper sind in Zeichnung und Farbe tadellos, doch etwas hager, besonders an Armen und Beinen. Man sieht, daß der Künstler nicht Gelegenheit hatte, in dieser Hinsicht so die Natur zu studiren, wie in den Köpfen, Händen, Gewändern und allen andern darzustellenden Gegenständen.

Wie auf der Tafel der heiligen Cäcilie und der singenden Engel des Genter Bildes zu Berlin, ist auch auf diesen der Grund oder die Luft von wirklichem Golde; wahrscheinlich hier wie dort, weil der Glanz des sich öffnenden Himmels dar-

gestellt werden sollte, und keine irdische Atmosphäre, indem die Erstehenden und Heiligen ihrer zum Athmen nicht mehr bedürfen. Alles andre Gold, in Schmuck, Stickereien und Stoff, wie überhaupt alles Metall, ist einzig durch Farben bis zur höchsten Täuschung hervorgebracht. Auch die goldne Kugel unter dem Fuße des Heilandes und die Rüstung des Erzengels Michael. Die Art, wie sich in beiden die äußern Gegenstände abspiegeln, erinnert lebhaft an den Spiegel, dessen Facius in der Beschreibung der von Johann van Eyck gemalten Badstube erwähnt.

Die Himmelspforte, in allen ihren Theilen, in allen ihren Verzierungen, gleicht auf das genaueste den architektonischen Gegenständen, den Tempeln, Säulen, und dem erhabnen Schnitzwerk auf den Gemälden van Eycks in der Boisserée-schen Sammlung. So auch die Behandlung der Stickereien, der Waffen, des Geschmeides. Die vor der Himmelspforte gestreuten Juwelen und farbigen Edelsteine sind genau die nämlichen wie die, welche unter den Füßen der zur Anbetung des Lammes hinziehenden Ritter und Pilger auf den Genter Tafeln in Berlin hervorstrahlen.

Die Engel, in ihrer prächtigen Kleidung, sind ebenfalls bis in die kleinsten Einzelheiten der Köpfe, des Schmuckes, der Goldstoffe, der Schwingen, der ganzen Behandlung der Engel auf den Genter Bildern auf das Vollkommenste ähnlich; ja die kleinen singenden und musizirenden Engelchen auf den Balkonen gleichen so sehr den Engeln auf dem Genter Bilde, daß man sie für Miniatur-Porträte der nämlichen Chorknaben halten könnte, die bei jenen großen Figuren zum Vorbilde dienten.

Die unbeschreiblich schönen Köpfe der Apostel, der Mutter Gottes, des heiligen Petrus und Johannes des Täufers sind in Farbe, Ausdruck, Form, Behandlung der Haare ganz so, wie auf den Tafeln Johann van Eycks in der Boisserée-schen Sammlung, besonders erinnert hier Vieles an die Tafel des heiligen Lukas. So ist es ferner mit dem Faltenwurfe der Gewänder, der Behandlung der verschiedenartigsten Stoffe und des Goldbrokats. Unter den Köpfen der Seligen fand ich mehrere, die ich auf den Genter Tafeln, unter den Rittern und Eremiten gesehen zu haben glaube. Die Pracht der Farben ist übrigens ganz so strah-

lend, wie wir sie in allen mir bekannten Gemälden van Eycks bewundern müssen.

Als ich im Frühling des Jahres 1819 nach einer langen Reihe von Jahren meine Vaterstadt wieder besuchte, eilte ich, sobald ich es konnte, auch dieses Gemälde wieder zu sehen. Wenige Tage vorher hatte ich die Genter Tafeln in Berlin aufmerksam betrachtet, im Herbste des Jahres zuvor mich in der Boisseréeschen Sammlung an den Meisterwerken Johann van Eycks aufs neue erfreut, und alle diese Gemälde schwebten noch hell und deutlich vor meinem innern Auge. Die Aehnlichkeit des Danziger Bildes mit jenen mir unvergeßlichen, besonders mit denen in Berlin, trat mir im ersten Moment auf das bestimmteste und erfreulichste entgegen. Die Ueberzeugung, daß dieses Danziger Bild unter van Eycks schöpferischen Händen entstand, begründete sich immer fester, je öfter und je länger ich es betrachtete, und ich glaube in der That, daß auch bei Andern jeder Zweifel schwinden würde, sobald man nur die Genter Tafeln in Berlin diesem Bilde gegen über stellen könnte, um sie mit einander genau zu vergleichen. Uebrigens stammen diese Tafeln gewiß

aus der früheren Zeit der van Eyck, und wurden lange vor dem Cyklus aus dem Leben der heiligen Jungfrau, den die Boisseréesche Sammlung besitzt, gemalt; wahrscheinlich kurz vor dem großen Altargemälde in Gent, über welchem Hubert im Jahr 1426 starb. Kenner mögen entscheiden, ob ich irre, wenn ich in Manchem, vor Allem in den Erstandnen und in den Teufelsgestalten, hin und wieder Huberts Mitwirkung ahne. Bestätigt sich dies, so wäre dieses herrliche Gemälde ein Meisterwerk der vereinten Kräfte beider Brüder und dadurch für die Geschichte der Kunst von um so größerer Bedeutung.

Antonello von Messina.

Antonello eilte gleich nach dem Ableben seines großen Lehrers nach Italien zurück, und begab sich nach Venedig, wo er durch seine in den Niederlanden erlernte Kunst allgemeine Bewunderung sich erwarb. Viele seiner Zeitgenossen bemühten sich auf das angelegentlichste, das Geheimniß des Giovanni da Brugge von ihm zu erforschen; er widerstand lange und nur einem Einzigen gab er sich zuletzt hin. Dieser hieß Domenico; sein Name ist jetzt fast verschollen, seine Werke hat der Strom der Zeiten fortgerissen, doch war er in seinen Tagen ein hochberühmter Meister der kaum im Entstehen begriffenen venetianischen Schule. Wie Antonello das Herz des Johann van Eyck gewann, so wußte Domenico das Herz Antonello's zu gewinnen und dieser vertraute ihm nach Verlauf

weniger Monde, aus uneigennütziger Liebe, das Geheimniß, welches er für keinen andern Preis verkauft haben würde.

Beide Freunde arbeiteten von nun an mit hoher Freude und Lust; ihr Ruhm ward groß im Vaterlande, doch Antonello erfreute sich dessen nicht lange, vielleicht nur wenige Jahre. Er erhielt den ehrenvollen Auftrag, einen großen Saal im Pallast der Signoria von Venedig mit seiner neu erworbnen Kunst zu schmücken, doch er erkrankte und starb im neun und vierzigsten Jahr seines Alters, noch ehe er das große Werk beginnen konnte. Auch Domenico erfreute sich nicht lange des mit Hülfe seines Freundes erworbnen Ruhms. Ein Maler, Namens Andrea dal Castagno, wußte sein Vertrauen in so hohem Grade zu erschleichen, daß er sich zuletzt bewegen ließ, ihm das von Antonello von Messina erlernte Geheimniß der Oelmalerei mitzutheilen. Der Lohn dieses treuherzigen Vertrauens war ein gewaltsamer, grausamer Tod, von der Hand des meuchelmörderischen Buben.

So waren Antonello und Domenico beide in der Blüthe ihrer Kunst dem Untergange geweiht,

doch die Oelmalerei war für alle nachkommenden Zeiten gerettet; sie verbreitete sich von nun an durch alle Werkstätten der Maler in ganz Italien, wo bald darauf die herrlichen Meister aufstanden, deren unsterbliche Werke eine bewundernde Nachwelt als unerreichbar verehrt.

Von Antonello's Gemälden ist in Italien wenig der zerstörenden Gewalt der Zeiten entgangen; vielleicht das einzige, welches in den Niederlanden erhalten ward, befand sich ehemals in der Sammlung des Herrn von Rotterdamm, Professors der königlichen Universität zu Gent, der es späterhin dem Bürgermeister von Antwerpen Ritter Florens von Ertborn überließ, in dessen höchst interessanter und reicher Gemälde-Sammlung ich es vor zwei Jahren gesehen habe. Die ganze Sammlung befindet sich wahrscheinlich in diesem Augenblick in Utrecht, indem ihr edler Besitzer zum Gouverneur jener Stadt ernannt worden ist. Dieses Gemälde trägt die sehr klein, und daher etwas undeutlich, mit dem Pinsel gezeichnete Unterschrift, 1445, oder 1477. Die der damaligen Zeit eigne Gestalt der Zahl, 4, welche große Aehnlichkeit mit der Art hat, wie wir jetzt die

Zahl, 7, schreiben, macht es schwer zu bestimmen, welche von beiden Lesarten die rechte sey. Diese Undeutlichkeit ist um so mehr zu bedauern, da dieses Gemälde sonst dazu dienen könnte, die Zeit von Johann van Eycks Ableben genauer zu bestimmen. Der Jahreszahl sind noch folgende Worte hinzugefügt:

Antonyllus Messaneus me oleo pinxit.

Daß Antonello dieses Bild nach Johann van Eycks Tode malte, ist höchst wahrscheinlich, ob noch in Brügge, oder bald nach seiner Zurückkunft, in Italien, muß unentschieden bleiben, Kenner, denen man die hölzerne Tafel, auf der es gemalt ist, zur Untersuchung übergab, erklärten, daß sie aus einer fremden, in Belgien nicht einheimischen Holzart gemacht sey.

So viel bleibt indessen gewiß, daß er seinen großen Lehrer nur wenige Jahre überlebte, da er schon weit über die Jünglingsjahre hinaus war, als er nach Brügge kam, dort mehrere Jahre verweilte und im neun und vierzigsten Jahre die Welt verließ. Antonello's Gemälde stellt den Heiland zwischen den beiden mit ihm zugleich gekreuzigten Verbrechern dar. An einem Baumstamm,

an welchem der reuige Verbrecher zur Rechten des gekreuzigten Heilandes hängt, lehnt die Mutter, tief versunken in lautlosem Jammer; ihr gegenüber kniet Johannes, anbetend in Liebe und Demuth. Der Ausdruck der Gestalt des todten Christus ist durchaus edel und ruhig; die Verbrecher sind augenscheinlich in peinlicher Qual verschieden, der zur Linken in gewaltsamen Zuckungen, die der Künstler zwar furchtbar darstellt, doch ohne in das Gräßliche zu fallen. Im Mittelgrunde erblickt man einen Theil der Stadt Jerusalem, im Hintergrunde das wild empörte Meer. In der Form und dem durchsichtigen Schimmer der Wogen wollen aufmerksame Beobachter den Charakter des mittelländischen oder adriatischen Meeres erkennen, auch die warmen Töne der Luft gehören dem leuchtenden Süden. Antonello hielt mit Liebe und Treue an den Vorzügen seines schönen Vaterlandes, aber alles Technische in diesem augenscheinlich in Oel gemalten Bilde gehört unwidersprechlich zur Schule Johann van Eycks, und so ist dieses Bild, gleichsam als Vereinigungspunkt der deutschen und italienischen Schule, von hoher Bedeutsamkeit.

Rogier van Brügge.

Rogier van Brügge, der zweite seiner Schüler, welchem Johann van Eyck das Geheimniß der Oelmalerei entdeckte, ward ein großer allgeachteter Meister seiner Zeit. Er malte nach der Art seines hohen Lehrers in Eiweiß, Leimfarben und Oel; letztere Art die Farben zu bereiten war von nun an kein Geheimniß mehr, und verbreitete sich bald allgemein in den Niederlanden wie in Italien. Rogier war ein trefflicher Zeichner; der Ausdruck und die Anmuth, welche er seinen Gestalten zu geben wußte, verschafften ihm die allgemeine Bewunderung seiner Zeitgenossen. Er malte meistentheils sehr große Gegenstände in Lebensgröße und war vermuthlich einer der ersten, die sich der Leinwand, statt hölzerner Tafeln, bei ihren Gemälden bedienten. Denn die auch in

jenen Tagen allgewaltige Mode brachte große bemalte Decken als einen seltnen Gegenstand des Luxus auf, mit denen die Wände großer Säle in Palästen und in öffentlichen Gebäuden geschmückt wurden, statt der sonst üblich gewesenen teppichartigen Tapeten von mancherlei Stoffen. Rogier van Brügge zeichnete sich besonders in dieser Gattung von Malerei aus, und viele Stadthäuser, Kirchen und Privatgebäude in den Sädten der Niederlande prangten noch lange nach seiner Zeit mit kostbaren Gebilden von seiner kunstreichen Hand. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Karl von Mander erwähnt eines Gerüchts, welches ihn sogar in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als noch lebend verkündigte, doch dünkt ihm dieses selbst zu unwahrscheinlich, und er zieht vor, diese Sage, nach Art der damaligen Zeit, auf die unsterbliche Kunst des Meisters allegorisch zu deuten. Die Sammlung des Herrn von Ertborn bewahrt unter ihren übrigen Schätzen einige seltne merkwürdige Arbeiten desselben.

Rogier van der Weyde.

Descamp, und Fuesli nach ihm, erwähnen eines Schülers van Eycks unter dem Namen Rogier van der Weyde oder Rogier Bruxellensis, dessen Geburtsjahr sie aber wunderlich genug auf das Jahr 1480 bestimmen, während sie Johann van Eyck, bei dem er nach ihrer Aussage gelernt haben soll, schon im Jahr 1441 sterben lassen. Eine fast beispiellose Unachtsamkeit, die zugleich die Möglichkeit des Irrthums bezeugt, der sie verleitete, unerachtet aller oben schon angeführten Beweise für eine weit spätere Zeit, das Jahr 1441 als das Sterbejahr Johann van Eycks bestimmt anzunehmen. Wahrscheinlich irrte sie oder ihre Vorgänger die Form der alten Zahlen. Die Zahl sieben ward in früherer Zeit wie eine umgekehrte römische Fünfe geschrieben, und 14ΛO kann in

alten vergelbten und staubbedeckten Manuscripten von Unkundigen oder Achtlosen leicht für 1440 statt 1470 angesehen worden seyn.

Ohne ihn genauer als Johann van Eycks Schüler zu bezeichnen, erwähnt Karl von Mander dieses Rogier van der Weyde, als eines mit hoher Kunst reich begabten alten Meisters aus der letzten Hälfte des fünfzehnten und der ersten des sechzehnten Jahrhunderts, der viele bedeutsame Gemälde von reicher Erfindung und bewundernswerthem Ausdruck in Oel malte. Vier große historische Tafeln von seiner Hand schmückten den Gerichtssaal des alten prächtigen Rathhauses zu Brüssel, welche alle die strengste Ausübung unbeugsamer Rechtspflege bildlich darstellten. Auf einer derselben sah man einem Vater und seinem Sohne, jedem ein Auge ausreißen, weil einer von ihnen wegen eines Verbrechens beide Augen zu verlieren verurtheilt war, und dies furchtbare Urtheil nur dadurch gemildert werden konnte, daß die Gerechtigkeit sich bewegen ließ, beide durch innige Liebe Verbundene wie Eine Person anzusehen. Auf einem andern dieser Gemälde mordet ein sterbend auf dem Krankenbette hingestreckter Vater

mit eigner Hand den verbrecherischen Sohn, zur Sühne des Gesetzes. Wie himmlisch klar und rein erscheint dagegen Johann van Eyck, dessen ewig heitre Phantasie solche Greuelbilder nie aufzufassen vermochte! Dennoch erwarben diese Gemälde Rogiers van der Weyde durch Wahrheit des Ausdrucks allgemeine Bewunderung, obgleich Schauer und Entsetzen von ihnen ausging. Besonders wurde der gelehrte Lampsonius während seines Aufenthaltes in Brüssel nicht müde sie zu betrachten und zu preisen. Die Gemälde dieses Meisters sind indessen in unseren Tagen sehr selten geworden. Nur in den Niederlanden trifft man noch in den Sammlungen der Feunde alter Kunst einzeln sie an. In der schon mehremal in diesen Blättern erwähnten Sammlung des Herrn von Ertborn befindet sich ein sowohl durch den Gegenstand der Darstellung als durch die Ausführung ausgezeichnet merkwürdiges Werk dieses großen Meisters. Ein Messe lesender Priester steht vor einem Altar, dessen weit geöffnete Flügel im Innern desselben eine Reihe wunderschöner, in Kreuzesform aufgestellter Miniaturbildchen sichtbar werden lassen; der Altar, die goldnen Verzie-

rungen, alle Nebendinge, bis zu den kleinsten Gegenständen, sind mit unübertrefflicher Sorgfalt und Zartheit behandelt und gemalt. Ein Altarblatt für die Marienkirche in der Stadt Löwen ward für das größte Meisterwerk Rogiers van der Weyde gehalten. Es stellte die Abnehmung vom Kreuze dar. Auf zweien an das Kreuz gelehnten Leitern stehen zwei Männer und lassen den in ein leinenes Tuch gefaßten todten Christus in die Arme Josephs von Arimathia und eines Gehülfen hinabgleiten, während die heiligen Frauen und Johannes die in Ohnmacht hingesunkne Mutter des Heilandes unterstützen. So wie Johann van Eycks berühmtes Altar-Gemälde in Gent, so erregte auch dieses die Habsucht Philipps von Spanien, er ließ es ebenfalls durch Michael Coxies kopieren, nahm aber diesmal das Original und ließ den Bürgern von Löwen die Kopie.

Das Schiff, welches die Gemälde nach Spanien führen sollte, scheiterte an der spanischen Küste, und das Bild fiel ins Meer, ward aber wieder geborgen, und war zum Glück so gut verwahrt, daß ihm das Seewasser nur wenig hatte schaden können. Ein Umstand, der die Möglichkeit dessen

bezeugt, was die Sage von dem Danziger Bilde erzählt.

Dieses unbeschreiblich grandiose, Geist und Gemüth erhebende Gemälde ist jetzt der herrlichste Schmuck der reichen Sammlung des Herrn von Bettendorf in Aachen. Ob das Original in Spanien, wie allerdings wahrscheinlich, geblieben, und dieses Bild, welches Herr von Bettendorf besitzt, die von König Philipp der Stadt Löwen zur Entschädigung geschenkte Kopie des Michael Coxies sey, wie viele Kunstkenner behaupten, darüber zu entscheiden, kann ich mir nicht anmaßen wollen. Wäre dieses aber auch der Fall, so kann die Stadt Löwen bei dem Tausch unmöglich viel mehr als den Namen des Künstlers verloren haben, den sie in jedem Fall für den eines nicht viel minder berühmten hingab. Das Gemälde gehört zu dem Herrlichsten, was ich von altdeutscher Kunst gesehen. Die beiden Schächer könnten weniger unedel dargestellt seyn; die Gestalt des entseelten Heilandes aber ist sehr schön und edel gedacht und dargestellt; unübertrefflich der bis zur höchsten Abspannung gesteigerte Seelenschmerz der Mutter und die sie umgebende Gruppe

von Frauen. Eine in grünem Gewande unterstützt sie, eine zweite verbirgt ihr Gesicht, eine dritte ringt verzweiflend die Hände. Ausdruck, Haltung und Ausführung sind gleich vortrefflich und nicht genug zu loben. Ernst und reuevoll, zum Heilande emporschauend, steht unter den Zuschauern der Meister Rogier selbst. Mit dem treusten Ausdruck des innern Lebens scheint er auszurufen: Auch für mich ist er gestorben!

Rogier van der Weyde ward endlich sehr reich durch seine Kunst. Einige seiner besten Gemälde für die Königin von Spanien wurden mit einem bedeutenden lebenslänglichen Einkommen belohnt, und er erwarb auch sonst noch viel von den Großen seiner Zeit, die seine Arbeiten fürstlich bezahlten. Er wandte seinen Reichthum auf die edelste Weise zur Unterstützung Armer und Nothleidender an, ward allgemein geliebt und verehrt bis an seinen Tod, und starb im Herbst des Jahres 1529, an einer pestartigen Krankheit, welche damals in den Niederlanden wüthete und viele tausend Menschen hinwegraffte. Man nannte dieses Uebel zu jener Zeit die englische Krankheit.

Hugo van der Goes.

Johann van Eycks eignes unablässiges Vorwärtsstreben auf selbst gebrochner Bahn machte ihn wahrscheinlich zur Annahme einer großen Anzahl von Schülern wenig geneigt. Es scheint, als ob nur ein bestimmt hervorragendes Talent ihn bewegen mochte, sich der Mühe des Lehrens zu unterziehen, denn außer Antonello von Messina und Rogier van Brügge kennen wir mit einiger Gewißheit nur noch Hugo van der Goes unter dem ehrenvollen Namen seines Schülers.

Nur wenig aus dem Leben dieses Hugo ist bis auf unsre Zeiten gekommen; man weiß nur, daß er um das Jahr 1480 die von Johann van Eyck erlernte Kunst mit großem Glück und seltnem Gelingen in den Niederlanden, besonders in Gent, übte, und sich als dessen würdiger Nachfolger

Ruhm und Ehre erwarb. Wahrheit in Zeichnung, Zusammenstellung und Ausdruck seiner Figuren, Vollendung im Größten wie im Kleinsten, zeichneten seine Arbeiten aus, und erhoben ihn zu einem der ersten Meister seiner Zeit und seines Vaterlandes.

Seine Lehrerin in der Darstellung weiblicher Gestalten, in welcher nach dem Urtheil der damaligen Kunstkenner es niemand ihm gleich that, war die heiße innige Liebe zu Jakob Weytens, eines Bürgers von Gent, schöner Tochter. Diesem geliebten Mädchen zu Ehren umstrahlte alle seine Frauenbilder eine nur ihm eigne unbeschreibliche Anmuth, neben der züchtigsten Bescheidenheit in Stellung und Ausdruck. Ein in Oel auf einer Wand im Hause des Vaters seiner Geliebten gemaltes Bild zeichnete in dieser Hinsicht besonders sich aus. Es stellte die kluge Abigail dar, wie sie, begleitet von ihrer weiblichen Hausgenossenschaft, dem hocherzürnten, auf einem stolzen Rosse einher reitenden König David mit sanfter Ueberredung entgegen tritt und durch weibliche Milde seinen strengen Sinn besiegt. Auf diesem Bilde prangte auch das nach dem Leben gemalte sehr

ähnliche Porträt der schönen Geliebten des Malers, und der Glückliche empfing dafür mit ihrer Hand den lange ersehnten Lohn.

Lukas de Heere, welcher Johann van Eycks Meisterwerk in Gent besungen hatte, weihte auch diesem Bilde einige nach Art seiner Zeit sinnreiche Reime, in welchen er die Frauen von Gent auf Hugo's van der Goes Gemälde verweist, um Anmuth und Bescheidenheit zu lernen, und zuletzt behauptet, daß dieses Meisters Frauenbilder nur einen einzigen bei ihrem Geschlecht seltnen Fehler besäßen, den, nicht zu sprechen.

Ein kleines, kaum anderthalb Fuß hohes Bildchen Hugo's van der Goes, in der Jakobskirche zu Gent, stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde in aller ihrer Holdseligkeit dar, und war bis auf die kleinsten Blümchen, Kräuter und Kiesel im Vorgrunde mit unaussprechlich zarter Vollendung ausgeführt. Ein anderes seiner Gemälde im Marien-Kloster zu Gent stammte aus seiner frühesten Zeit; der Stoff dazu war aus der Legende der heiligen Katharina entlehnt, und auch diese seine Jugendarbeit erwarb ihm schon allgemeine Bewunderung. Von allen diesen Bildern ist uns

leider nur die Kunde ihres ehemaligen Daseyns geblieben, und überhaupt mögen wohl nur wenige dieses alten Meisters bis auf unsre Tage gekommen seyn; doch besitzt die Boisseréesche Sammlung eines oder mehrere derselben, von denen mir aber nichts Näheres bekannt ist. In Brüssel, in der Sammlung des Prinzen von Oranien, befinden sich indessen zwei kleine Doppelbilder von ihm; jedes aus zwei Tafeln bestehend, die in der Mitte gleich einem Buche aneinander gefügt sind, und sich vermuthlich auch wie ein solches zuschließen lassen. Jede dieser Tafeln enthält eine einzeln stehende Figur, auf den beiden ersten ist St. Laurenzius und St. Christophorus abgebildet, auf den beiden andern die heilige Magdalena und St. Johannes. Alle vier sind mit unendlicher Zartheit der Ausführung, der feinsten Miniaturarbeit ähnlich, höchst einfach und graziös dargestellt und vollendet.

Herr Hofrath Hirt erwähnt mit großem Lobe eiues Gemäldes von Hugo van der Goes, welches er in Florenz fand, und dessen Anschauen ihn bewog das erwähnte Danziger Bild mit Bestimmtheit für eine Arbeit desselben zu erklären. Ohne

hierüber entscheiden zu wollen, kann diese Ansicht eines so berühmten Kunstkenners wenigstens als Beleg der hohen Vortrefflichkeit sowohl jenes Florentiner Gemäldes, als überhaupt der Arbeiten Hugo's van der Goes dienen, und zugleich die täuschende Aehnlichkeit seiner Art zu malen mit der seines hohen Lehrers beweisen. Eines der vorzüglichsten Gemälde Hugo's, eine Kreuzigung, welche den Altar der Jakobs-Kirche in Gent noch zu Karl von Manders Zeiten schmückte, wurde damals wie durch ein Wunder vom gänzlichen Untergange gerettet. Lange Zeit war es gleich einem köstlichen Kleinod sehr hoch gehalten, und selbst die Bilderstürmer jener Tage hatten nicht gewagt es zu berühren. Es stand ruhig und sicher an heiliger Stätte, bis man zuletzt den Entschluß faßte, die Kirche alles katholischen Schmucks zu berauben und sie für irgend eine der protestantischen Sekten einzurichten, welche damals mit ihren Predigten das Land durchzogen. Selbst das Altar-Gemälde durfte diesmal seinen Standort nicht behalten, es ward herabgenommen, und ein Maler, ein Kunstverwandter, dessen Namen Karl von Mander aus zu großer Schonung ver-

schweigt, gab bei dieser Gelegenheit den unbegreiflich heillosen Rath, die schöne Holztafel des köstlichen Gemäldes zu benutzen und das Bild mit schwarzer Farbe zu überziehen, um in goldnen Buchstaben die zehn Gebote darauf zu schreiben. Der Frevel ward wirklich vollbracht, doch zum Glück hatte Hugo gemalt, wie er es von seinem Meister gelernt hatte; die Farben waren sehr fein und dünne auf einem sehr festen, glatt abgeschliffnen Grund aufgetragen, und die mit fetten Oelen bereitete schwarze Farbe vermochte eben so wenig, als das Gold, auf dieser spiegelglatten, von der Zeit noch mehr gehärteten Fläche zu haften; das Bild wurde bald darauf von besser Gesinnten mit großer Sorgfalt wieder gereinigt, und trat nach kurzer Verfinsterung von neuem hell und unversehrt hervor.

Hans Hemling, auch Memmeling genannt.

Wohl noch nie reihte sich der Name des Jüngers mit besserm Rechte an den seines ihm vorangeschrittenen Meisters, als der Name Hans Hemling an den Namen Johannes van Eyck. Nur der Zeitfolge nach ist er der zweite nach jenem, sonst steht er überall dicht neben ihm, ja man möchte sagen, zuweilen über ihm, wenn es dem Talent möglich wäre, sich höheren Flugs zu erheben, als jener Riesengeist, der erst den Raum sich schaffen mußte, in welchem er sich nachher so kühn und frei bewegte. Wahrheit, Anmuth, pünktliche Treue bei höchster Freiheit, tief gefühlter Ausdruck, Vollendung im Höchsten wie im Kleinsten bei lichtheller Klarheit, Poesie der Erfindung ohne eine Spur von Phantasterei oder

gesuchtem Wesen, kurz Alles, was wir bei Johann van Eyck staunend bewundern, strahlt auch aus Hans Hemlings Werken uns blendend entgegen. Mit allem diesem vereinte er noch die aus der byzantinischen Zeit stammende höhere Korrektheit der Komposition, welche Johann van Eyck, hingerissen vom eignen Schöpfungstriebe, nicht immer beachtete.

Hemlings ganzes Wesen war Poesie, durch sie ward jedes seiner Gemälde zum lebenhauchenden Gedicht, und viele derselben sind gemalte Epopeen, wie nur die ersten Sänger aller Zeiten sie in Worte zu fassen vermochten. Selten genügte ihm die Gegenwart des Augenblicks, den er darstellen wollte, er suchte Vergangenheit und Zukunft ihm anzureihen, und benutzte dazu den damaligen Kunstgebrauch, die nämlichen Gestalten, welche die Hauptgruppe eines Gemäldes bilden, nach Maasgabe der Ferne verkleinert, und in den verschiedenartigsten Situationen, auf den entferntern Gründen seiner Tafel wieder anzubringen. Ein weites unabsehbares Feld, das er freudig zu benutzen wußte, ward ihm hierdurch geöffnet, und viele seiner größern Gemälde wim-

meln von solchen episodenartigen Darstellungen. Der geläuterte Geschmack unsrer Zeit verwirft diese damals durchaus übliche Freiheit der alten Maler, und zwar mit Recht; aber gewiß wird keiner im Angesichte der Schöpfungen Hemlings sie unbarmherzig zu verdammen vermögen, denn wer wollte dem wahrhaft Schönen das Recht zu existiren streitig machen, es sey in der Wirklichkeit oder in der Kunst?

Von den Schicksalen, welchen Hans Hemling während der Laufbahn seines Lebens begegnete, ist nur wenig geschichtliches auf unsre Zeiten gekommen; war ja doch sein Name bis vor wenigen Jahren unter uns fast verschollen, und sind die Kunstgelehrten doch auch noch nicht bis auf den heutigen Tag unter sich darüber einig geworden, ob er Hemling oder Memmeling geheißen, ob er in den Niederlanden oder am Bodensee geboren worden sey! Doch seine Arbeiten, deren eine verhältnißmäßig große Anzahl uns erhalten ward, gewähren uns Andeutungen seines Lebens, welche, verglichen mit dem, was wir bestimmt von ihm wissen, wenigstens die Haupt-

epochen und merkwürdigsten Begebenheiten desselben mit einiger Sicherheit bezeichnen.

Nach Einiger Behauptung ward Hans Hemling in dem ohnweit Brügge liegenden Orte Damm geboren, nach Andern in jener alt berühmten Stadt selbst; doch eine vom Herrn von Laßberg zu Eppishausen, ohnweit Konstanz, aufgefundne und den Herren Boisserée mitgetheilte Handschrift macht es neuerdings wahrscheinlich, daß er kein Niederländer war, obgleich er in Brügge seine künstlerische Bildung erhielt, sondern eigentlich aus Konstanz stammte.

Diese Handschrift, eine um das Jahr 1386 geschriebene Elsasser Chronik, ward vor kurzem von Herrn von Laßberg in Konstanz gekauft, und er fand auf den letzten Blättern des Buchs das von späterer Hand geschriebne Stammregister eines Hans Hemling nebst Familienereignissen, wie man diese in jener Zeit gewöhnlich in Bibeln oder andern werthgeachteten Büchern aufzuzeichnen pflegte. Dieses Stammregister beginnt mit dem Großvater Rudin Hemling, geboren 1342, gestorben 1414. Dem folgt der Vater Conrad Hemling, geboren 1394, gestorben 1448, und

dessen Ehefrau, Margareth Bruschin, gestorben 1447. Auf diesen folgen sechs Kinder dieses Ehepaars, unter denen Hans Hemling der vorletzte, im Jahr 1439 geboren ist. Die Familienereignisse sind bis in das Jahr 1490 fortgesetzt, in welchem der Tod eines der Geschwister angezeigt ist, und nach Herrn von Laßbergs Versicherung war das Geschlecht der Mutter Margareth Bruschin und das des Gatten einer der Töchter, Hans Hubschlin, in der Gegend von Konstanz einheimisch; letzteres blüht dort sogar noch bis auf den heutigen Tag. Die in diesen Geschlechtsnachrichten enthaltnen Zeitbestimmungen passen übrigens recht gut zu dem, was wir sonst noch von dem Leben Hemlings wissen, so auch der Name. Auf zweien seiner in Brügge befindlichen Gemälde, von denen weiterhin ausführlicher die Rede seyn wird, schrieb er, opus Johannis Hemling, anno 1479, und nicht Hemmelinck, wie Descamp, mit seiner gewohnten französischen Flüchtigkeit, es berichtet; sein eignes Bild, welches er auf einer dieser Tafeln anbrachte, hat augenscheinlich das Ansehen eines höchstens vierzig Jahr alten Mannes, was ebenfalls mit dem Ge-

burtsjahr 1439 vollkommen zusammentrifft. Ausser diesen Familiennachrichten finden sich in der Chronik mehrere von dem Verfasser derselben nicht angeführte Denkwürdigkeiten der Stadt Konstanz, von derselben Hand, welche jene Nachrichten schrieb, hinzugefügt, auch eine Aufzählung der Bischöfe von Konstanz, bis auf Heinrich von Hoewen, welcher von 1439 bis 1475 diese Stelle bekleidete.

Ein zweiter Zusatz kommt in der Chronik bei Friedrich von Blankenheim vor, mit welchem Königshoven, der Verfasser derselben, die Reihe der Strasburger Bischöfe schließt. Dieser gelangte um das Jahr 1393 zum Bisthum Utrecht, welchem er bis zum Jahr 1423 vorstand, und jener Zusatz hat hauptsächlich Bezug auf diese Veränderung. Hieraus sowohl, als dadurch, daß derselbe in niederländischer Sprache geschrieben ist, geht hervor, daß dieses Exemplar der Chronik eine Zeitlang in Utrecht war, und so wird es erklärt, wie das Buch selbst in die Hände des in den Niederlanden lebenden Malers Hans Hemling kommen konnte.

So wie jetzt junge Künstler nach Rom gehen,

um ihr Talent auszubilden, so wanderten in ältern Zeiten die Lehrlinge nach den Niederlanden, wo schon im dreizehnten Jahrhundert in Köln und Mastricht die berühmtesten Malerschulen Deutschlands blühten. Im fünfzehnten Jahrhundert zog der große Ruhm Johann van Eycks alles an sich, um so mehr, da der Reichthum und die Pracht der niederländischen Städte der Ausübung bildender Kunst die günstigsten Aussichten boten. Es ist also um so leichter erklärbar, wie Hans Hemling gerade nach Brügge kam, da dessen Lehrjahre eben in die Zeit fielen, in welcher Johann van Eyck die höchste Stufe seiner Kunst und seines überall verbreiteten Ruhmes erreicht hatte. Ob Hemling wirklich des Glücks theilhaftig ward, unter die kleine Zahl der eigentlichen Schüler des großen Meisters aufgenommen zu werden, läßt sich freilich nicht mit diplomatischer Gewißheit behaupten, aber daß es mehr als wahrscheinlich ist, davon wird jeder, der Hemlings Gemälde mit denen von Johann van Eyck zu vergleichen Gelegenheit hatte, sogleich durch den Augenschein überzeugt.

Der gelehrte Jacopo Morello, Aufseher der

Bibliothek St. Marco zu Venedig, gab im Jahr 1800 das Tagebuch eines anonymen Reisenden aus dem sechzehnten Jahrhundert heraus, unter dem Titel: **Notizia d' opere di disegno della prima meta del Secolo XVI esistenti in Padova. Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quel tempo, publicata e illustrata da Jacopo Morello.** Dieser Reisende erwähnt mehrerer trefflicher Gemälde eines ultramontanischen Künstlers, die er in Padua und Venedig gesehen, und den er Memelino oder Memelingo nennt. Daß hiemit kein andrer als Hemling gemeint seyn kann, leidet keinen Zweifel; denn selbst Karl von Mander nannte ihn Memmelinck, indem sein an die niederländische Sprache gewöhntes Ohr, sowohl den Anfangsbuchstaben als den letzten seines Namens verwechselte. Eines dieser Gemälde, welche der Reisende alle näher beschreibt, trug die Jahrzahl 147 , ein anderes, und zwar das Porträt Isabellens von Portugal, war seiner Aussage nach mit der Jahrzahl 1450 bezeichnet. Dieses wäre denn freilich das älteste von diesem Meister, das wir kennen, und sein Daseyn wäre ein wichtiger

Grund gegen die sonst wahrscheinliche Vermuthung, welche sein Geburtsjahr auf 1439 bestimmt, wenn sich hier nicht eine abermalige Verwechselung des im fünfzehnten Jahrhundert üblichen Zeichens Λ für sieben, mit der römischen V vermuthen ließe, so daß man 1450 statt 1470 las, welche Jahrzahl mit allem Uebrigen, was wir von Hemling wissen, vollkommen übereinstimmt.

Diese Gemälde sind wahrscheinlich alle längst untergegangen, wenigstens nicht mehr an den Orten zu finden, wo jener Reisende vor mehr als zweihundert Jahren sie antraf. Doch aus ihrem einstigen nicht zu bezweifelnden Daseyn, aus den Aehnlichkeiten mit den antiken Pferden des Markusplatzes von Venedig, aus den Abbildungen des Kolisäums und andrer römischen Alterthümer, welche wir in Hemlings spätern Arbeiten antreffen, geht wenigstens die höchste Wahrscheinlichkeit hervor, daß er in seiner Jugend Italien gesehen habe, wo freilich damals selbst Raphaels Lehrer, Pietro Perugino, wohl kaum geboren war.

Vielleicht stand Hemling mit Antonello in Verbindung, dessen Bekanntschaft er in Brügge

gemacht haben mußte, und kehrte nach einem Besuche bei ihm wieder nach Brügge zurück, wo er nach längst überstandenen Lehrjahren zünftig und ansässig war. Wenigstens spricht der Umstand für diese Vermuthung, daß Morello's anonymer Reisende Hemlings Arbeiten nur in Venedig und Padua antraf, und sonst in keiner italienischen Stadt.

Die Miniaturmalerei, dieser jetzt so sehr vernachlässigte und gesunkene Zweig der Kunst, stand damals so hoch, daß selbst Meister wie Hemling ihn nicht verschmähen durften; der anonyme Reisende liefert uns einen Beweis davon in der Beschreibung eines kostbaren lateinischen Manuscripts, welches noch gegenwärtig in Venedig aufbewahrt wird. So wie wir den prunkvollen Gottesdienst der katholischen Kirche überhaupt als den Quell der Erhaltung moderner Kunst anzusehen haben, so verdankte damals besonders die Miniaturmalerei unendlich viel dem Luxus und der Pracht, welche in jenen Zeiten Fürsten und vornehme Geistliche mit ihren Gebetbüchern trieben. Mehrere bedeutende Meister vereinten sich gewöhnlich, um einige Blätter Pergament durch

ihre Kunst zu einem unschätzbaren Kleinod zu erheben, und ein solches Buch ging hernach viele Generationen hindurch, in Fürstenhäusern und Klöstern als ein köstlicher Schatz von einem Erben auf den andern. Eine kurze Geschichte des Gebetbuchs, von dem eben die Rede ist, mag hier zum Belege davon dienen. Morello's anonymer Reisende fand es im Besitz des Kardinal Grimano, der es von einem Sicilianer, Messer Antonio, für die damals sehr beträchtliche Summe von fünfhundert Zechinen erkauft hatte. Bei seinem Ableben hinterließ der Kardinal dieses Buch seinem Neffen, Marino, Patriarchen von Aquileja, doch mit der Bedingung, daß es nach dessen Tode dem Staate zufallen und in der Schatzkammer aufbewahrt werden solle. Marino's Nachfolger, der Patriarch Giovanni Grimaldi, erhielt indessen von der Signoria die Erlaubniß, es ebenfalls Zeitlebens behalten zu dürfen, und übergab es erst kurz vor seinem Tode dem Staat in einem besonders dazu verfertigten, mit Edelsteinen und Gemmen reich verzierten Kästchen von Ebenholz. Lange ward darauf das Buch in der Bibliothek St. Marco mit großer Sorgfalt be-

wahrt, doch kam es später in den Kirchenschatz von St. Marco, wo es sich noch befindet, aber leider nicht mehr ganz unbeschädigt erhalten. Dennoch weiß Morello selbst noch jetzt kaum Worte für dessen Pracht und Herrlichkeit zu finden.

Dieses Buch ist in klein Folio auf dem feinsten Pergament geschrieben. Alle großen Buchstaben desselben sind mehr oder weniger mit Gold und kleinen Figürchen verziert, alle Ränder der Seiten, der Länge nach, mit wunderschönen Arabesken, Blumengewinden, Früchten, Vögeln und ähnlichen Gegenständen. Einzelne Blätter, welche die Abschnitte bezeichnen, sind ganz mit Darstellungen aus der Legende der Heiligen in der feinsten Miniatur angefüllt, auf andern sind die zwölf Monate abgebildet, unter denen der Februar als vorzüglich schön bewundert wird. Landschaften und Gebäude, auch die Gestalten selbst tragen augenscheinlich das Gepräge des Flammändischen National-Charakters, und der Ausdruck, die Komposition, die richtige Zeichnung der kleinen historischen Gemälde sind in diesem sehr verjüngten Maaßstab nur um so bewunderenswer-

ther. Nach dem Berichte des anonymen Reisenden befinden sich in diesem Buch einhundert fünf und zwanzig Miniaturen von Girardo da Guant, wahrscheinlich Gerhard van der Meire, einem mit Hemling gleichzeitig lebenden vorzüglichen Maler aus Gent; ein hundert fünf und zwanzig andre Gemälde sind von einem Maler, den der Reisende Lievino d'Anversa nennt, mit dem eigentlich wohl Liever de Witt aus Gent, oder auch Hugo von Antwerpen gemeint ist, und mehrere sind von Zuan Memelin, Johann Memeling, deren Zahl aber, wahrscheinlich wegen einer Undeutlichkeit im Manuscript, in Morello's Ausgabe dieses Tagebuchs nur mit Punkten ausgedrückt ist.

Ein anderes, diesem ähnliches, lateinisches Gebetbuch, von ungefähr einhundert und siebenzig Blätter in Quart, befand sich in der schönen und merkwürdigen Gemälde-Sammlung des Herrn Pastors Fochem in Köln, und ist seit einigen Jahren leider nach England gebracht worden. Es ward zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ebenfalls auf Pergament geschrieben, und stammt, wie der frühere Besitzer desselben mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthete, aus dem Nachlasse

der Königin Katharina von Medicis, welche sich zuletzt bis an ihren Tod in Köln aufhielt. In diesem Buche sind nicht nur alle großen Anfangsbuchstaben, sondern auch die Zwischenräume der abgesetzten Zeilen auf das allerzierlichste mit Gold und Farben ausgemalt; den äußern Rand jeder Seite schmückt ein viereckiges Feld, so lang als die geschriebne Kolonne und etwa ein Drittel so breit. In diesem Felde sind auf mattem Goldgrund in glänzenden Farben mancherlei Blumen, Vögel, Früchte und Arabesken höchst zierlich gemalt, doch scheinen diese erst in späterer Zeit hinzugefügt worden zu seyn. Die Anfänge der Kapitel und Gebete aber sind mit großen historischen Gemälden geschmückt, zu welchen die biblische Geschichte und die Legenden der Heiligen den Stoff boten. Reichthum der Erfindung, Wahrheit und Anmuth der Anordnung, der Behandlung der Gewänder und Landschaften geben allen diesen im Geiste und Styl Hemlings ausgeführten Miniaturen einen hohen Werth. Aber die Namen der Meister, welche vielleicht mit ihm zu diesem Werke sich vereinten, sind eben so schwer auszumitteln, als es sich bestimmen läßt, welche Blät-

ter ausschließend von seiner Hand sich unter den vielen befinden mögen. Nur einem dieser Gemälde, der Krone von allen, hat er unverkennbar den Stempel seines Genius aufgedrückt, und zwar einer Darstellung des Pfingstfestes. Hände und Gewänder sind auf diesem Bildchen vorzüglich schön. Die Köpfchen alle, unerachtet des kleinen Raumes, voll Geist und Ausdruck, und einige der Apostel gleichen auffallend denen auf einer Darstellung des nämlichen Gegenstandes in der Boisseréeschen Sammlung, welche jedoch in der Anordnung von dieser völlig abweicht. In einem altdeutsch verzierten Betsaal mit Kanzel und Betstühlen sieht man auf diesem Bildchen die Apostel versammelt. Die Taube schwebt mitten im Saal; Maria, Johannes, und noch zwei Apostel knieen im Vorgrunde vor einem kleinen Pult, in einem Betstuhl zur Seite drei andre Apostel, und diesen gegenüber auf der andern Seite noch einer. Im Hintergrunde unter der Kanzel sind noch zwei Apostel, ein dritter, der sich verspätete, kommt eben erst die Treppe herab; in der geöffneten Thüre, welche den Blick ins Freie gewährt, stehen noch einige Jünger, und

alles dies ist in dem beschränkten Raume eines kleinen Pergament-Blättchens höchst vollendet, wahr und ausdrucksvoll dargestellt.

Ob Hemling in Köln selbst zum Schmuck dieses seltnen Buches beitrug, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten, wohl aber geht aus seinen andern Werken hervor, daß er in jener ehrwürdigen Stadt, der Wiege und dem Sitz altdeutscher Kunst, sich lange aufhielt und die Meisterwerke seiner frühern Vorgänger in der Kunst fleißig benutzte. Ueberhaupt muß er geraume Zeit an den Ufern des Rheines verweilt haben; die treffenden Abbildungen von Kirchen, Klöstern und alten Gebäuden aus Köln, die wir in seinen Werken antreffen, beweisen dies eben sowohl, als seine vielen Landschaften, in welchen man die Ufer des Rheins durchaus wieder erkennt. Auch die Urbilder zu den Gestalten auf dem großen Werk, in welchem er das Leben der heiligen Ursula bildlich darstellte, und welches in diesen Blättern späterhin ausführlich erwähnt werden soll, sind augenscheinlich weder in Italien noch in Flandern, wohl aber noch jetzt an den Ufern des Rheines einheimisch zu finden.

Hemlings Leben fiel in eine trübe, wilde Zeit, voller Streit, Zwietracht und Unheil aller Art, und auch er konnte ihrer fürchterlichen Einwirkung nicht entgehen. Wahrscheinlich zog er, im Gefolge Karls des Kühnen, als Maler mit in das Feld gegen die Schweizer. Johannes von Müller gibt uns in seiner Geschichte der Schweiz eine Beschreibung der fast unglaublichen Pracht und Herrlichkeit der Zurüstungen jenes Fürsten zu diesem Kriege, zufolge welcher der größte Theil seines Hofes und seine ganze Dienerschaft den Herzog damals begleiten mußte. Gewiß befanden sich mehrere Maler darunter, denn diese durften in jener Zeit in keiner Hofhaltung großer Herren fehlen. Und was wäre denn wohl natürlicher anzunehmen, als daß der prachtliebende Fürst den in seiner Hauptstadt ansässigen, nach dem Tode Johann van Eycks, größten Meister in allen Oberdeutschen und Niederdeutschen Ländern, für seinen Dienst zu gewinnen wußte? Vielleicht suchte Hemling, als Krieger gekleidet, nach der Flucht bei Granson oder Murten die Heimath wieder auf, vielleicht that er auch wirklich Kriegsdienste, nachdem er die Niederlage seines Für-

sten gesehen, und floh erst nach der unglücklichen Schlacht, die im Jahr 1477 am sechsten Januar bei Nancy geschlagen ward, in Noth und Ungemach mitten im härtesten Winter nach Hause. Gewiß ist es, daß um diese Zeit von Damm aus ein Krieger, krank und entstellt, in ärmliche Lumpen gehüllt, durch die Thore von Brügge hereinwankte, und das Mitleid der Bürger in Anspruch nahm, die in ihm ihren ehemaligen Mitbürger und Zunftgenossen erkannten. Sie führten den Armen in das von dem Stifter zu solchem Behufe errichtete Johannis-Hospital. Dort ward er verpflegt und geheilt; der Genesene ergriff Pinsel und Palette, um das Haus, das Ihn aufgenommen hatte, zum Beweise seiner Dankbarkeit mit seiner Arbeit zu schmücken, und mit frohem Erstaunen erkannte man jetzt in ihm den großen Hemling wieder.

Bewundernswerthe Gebilde gingen von nun an in diesem seinem Wohnort unter des Meisters schöpferischen Händen hervor. Viele davon sind in der Folge der Zeiten zerstreut, verloren, untergegangen, doch Vieles ward auch dort erhalten. Ausser dem Bilde der Aebtissin Sibylle

Lambeth, welches der kaum vom Krankenlager Erstandene mit noch schwacher Hand malte, bewahrt das Johannis-Hospital noch zwei seiner größten, herrlichsten Werke. Das erste von diesen ist eines der mit der Jahrzahl 1479 beichneten und besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügeln. Das Hauptgemälde stellt die heiligen Könige zu den Füßen des neugebornen Heilandes dar; die ganze Anordnung desselben erinnert unwiderstehlich an die berühmte Abbildung dieses an lieblichen Kontrasten überreichen Gegenstandes auf dem Kölner Dombilde, den die alten Meister der deutschen Schule so oft und gern mit vorzüglicher Liebe und unermüdlichem Fleiße sich erwählten. Der durch hohes Alter ehrwürdigste König küßt, hingesunken in Demuth und Andacht, das Füßchen des Kindes; neben ihm knieet der zweite König mit seinen reichen Gaben; der dritte steht in bewunderndem Anschauen verloren. Einer der Zuschauer, in einiger Entfernung, mit der Mütze auf dem Haupte, welche sonst die Genesenden in diesem Hospitale trugen, ist, nach einer in demselben bis auf unsere Zeiten bewahrten Tradition, das schon erwähnte Porträt des

Malers selbst, so wie der neben ihm stehende, Hemlings Freund, der Klosterbruder Florens von Ryst, welcher ihm zu diesem Gemälde die erste Veranlassung gab.

Auf dem ersten der zu diesem Bilde gehörenden Seitengemälde beten Engel den neugebornen Heiland an; auf dem zweiten ist die Darstellung desselben im Tempel abgebildet; in hoher Würde steht die göttliche Mutter am Altar, neben ihr die heilige Anna und der höchst kräftig und edel gehaltne Hohepriester. Kenner, welche Gelegenheit hatten, die größten Meisterwerke italiänischer Kunst zu bewundern, rechnen dennoch diese aus fünf Personen bestehende Gruppe zu dem Allervortrefflichsten, was je der christlichen Epoche der Kunst seine Entstehung verdankte. Auf der Aussenseite eines der Flügelbilder ist Johannes der Täufer, das Lamm im Arm, abgebildet. Auf der zweiten eine höchst liebliche Veronika; sie hält das wunderbare Tuch mit dem Abdruck des edlen Antlitzes des Erlösers.

Das zweite Gemälde im Johannis-Hospital, mit der nämlichen Jahrzahl wie das vorige bezeichnet, ist eine der größten Kompositionen Hem-

lings. Es besteht in fünf Tafeln, von denen die mittlere die Vermählung der heiligen Katharina vorstellt. Die ganze Anordnung der Hauptgruppe auf dieser Tafel gehört augenscheinlich der byzantinischen Schule an. Maria mit dem Kinde sitzt in der Mitte auf einem von Säulen getragenen Throne, dessen Verzierungen bis an den obern Rand des Gemäldes emporsteigen. Zwei kleine Engel in grünen Gewändern tragen ihre Krone. Rechts dem Throne steht die heilige Katharina, neben dieser ein Engel in Jünglings-Gestalt, mit einem reichen Chorgewande bekleidet, so wie auch Johann van Eyck diese Bewohner des Himmels abzubilden pflegte; neben dem Engel, ganz im Vorgrunde, steht Johannes der Täufer. Links neben dem Throne steht ein zweiter Engel, neben diesem die heilige Barbara, und ganz vorn Johannes der Evangelist. Reiche Stoffe, Gold, Perlen, Edelsteine schmücken in einer nur durch Johann van Eyck übertroffenen Pracht die Heiligen und Engel auf diesem herrlichen Bilde.

Die Säulen am Throne gehen zu beiden Seiten desselben in einer Kolonnade aus, deren offne Zwischenräume freie Aussicht auf eine reiche Land-

schaft gewähren. In schönen Windungen schlängelt sich dort der Jordan durch grüne Gefilde, ferne Berge begränzen die Gegend, Felsen, Bäume und schöne Gebäude, unter denen das Kolisäum bemerkbar wird, verleihen ihr mannichfaltigen Schmuck. Die nämliche Landschaft geht auch auf die Seitengemälde über, welche sie auf diese Weise mit dem Mittelbilde zu einem großen Ganzen verbindet.

In dieser Landschaft ließ nun Hemling seinen überreichen Geist in ungebundner Willkührlichkeit frei walten. Fast unzählige, zum Theil ganz kleine Figuren beleben sie, deren einzelne bewundernswerthe Gruppen zusammen ein episches Gedicht bildlich darstellen. Der Raum zur Rechten des Throns ist dem Leben Johannes des Täufers geweiht, welcher auf dieser Seite, wie oben erwähnt ward, im Vorgrunde der Hauptgruppe steht.

Ganz oben, fast am Rande der Mitteltafel, zur rechten Seite hin, liegt der Heilige im Gebete vor Gott; etwas tiefer sieht man ihn als Prediger in der Wüste, vom klarsten Himmelslicht beleuchtet, auf einem Felsen stehen, und vor ihm mehrere trefflich gruppirte Zuhörer. Noch tiefer führt ihn ein römischer Krieger nach der

rechten Seitentafel zum Tode, und nur zwei seiner Zuhörer folgen ihm, von Mitleid bewogen, ein Greis und ein Mann mittlern Alters. Gegen die Mitte des Bildes, immer noch auf der Mitteltafel, liegt der enthauptete Leichnam des Heiligen auf einem brennenden Scheiterhaufen, und ein Krieger auf einem weißen Pferde treibt die Männer an, welche das Feuer schüren.

Jetzt geht die Handlung auf die zur rechten Hand sich anschließende Seitentafel über; der blutende Körper des Heiligen liegt im Vorgrunde auf der Erde, und neben ihm steht die schöne, reich geschmückte Tochter des Königs Herodes. Schaudernd, erbleichend, mit gesenktem Blick empfängt sie das Haupt des Gemordeten, dessen edle Züge selbst sterbend noch den Ausdruck der erhabensten Ruhe bewahrten. Mehr seitwärts sieht man die nämlichen beiden Männer, in Schmerz versunken, welche früher den Heiligen auf dem Wege zum Tode begleiteten.

Ueber dieser Hauptgruppe des Seitengemäldes erblickt man im Mittelgrunde der Landschaft den Palast des Königs Herodes und zwei zu solchem gehörende terrassenartig sich übereinander erhebende

Höfe. Verschiedene aus mehreren Personen bestehende Gruppen scheinen sich in diesen Höfen über die eben vorgegangne Hinrichtung des Heiligen zu unterhalten; ein Kind befindet sich mitten unter ihnen, welches von einem Pferde herab denselben von dort aus zugesehen zu haben scheint. Auch das Innere des Palastes ist unsern Blicken aufgethan; in einer offnen Halle sitzt Herodes neben seiner blutdürstigen Gemahlin Herodias an der Tafel, seitwärts ein Chor Musikanten, nach deren Saitenspiel die junge Prinzessin ihre Eltern durch anmuthigen Tanz erfreut.

Die vom Mittelgemälde ausgehende herrliche Landschaft schließt den Hintergrund und man erblickt dort nochmals den Heiligen, wie er den Erlöser der Welt im Jordan tauft; die Wolken theilen sich über seinem Haupt und der ewige Vater blickt aus der Klarheit seiner Himmel auf ihn und den Sohn herab.

So wie die rechte Seite dieses Bildes der Geschichte Johannes des Täufers geweiht ist, so ist es die linke der des Evangelisten gleiches Namens, der auch in der Gruppe des Vorgrundes

auf dieser Seite voran steht. Jene zeigt uns den klaren Lebensgang eines heiligen frommen Mannes, in dieser schimmert der geheimnißvolle Glanz höherer Offenbarung aus dem unbegreiflichen Dunkel der Apokálypse mystisch hervor.

In der Landschaft auf der Haupttafel, gegen die Mitte derselben, erblickt man zur Linken den Evangelisten mit zum Gebet gefalteten Händen, in dem Gefäße voll siedenden Oels, in welches er auf Befehl des Kaisers Domitian geworfen ward, das aber zufolge der Legende, statt ihn zu verletzen, ihm wie ein lindes erquickendes Bad dünkte. Fünf Personen, theils Henker, theils Zuschauer, stehen um ihn her. Höher hinauf erblickt man einen Bischof im offnen Portal einer Kirche, wahrscheinlich der Evangelist selbst; vor ihm knieet ein Neubekehrter, die Taufe erwartend; tiefer hinunter zieht ein römischer Krieger den Heiligen dem Strom zu, wo das Boot seiner harrt, das, weil Gewalt ihn nicht zu tödten vermag, ihn in die Verbannung auf die wüste Felseninsel Pathmos tragen soll. Ganz im Hintergrunde läßt sich noch ein sehr kleines wunderbar-korrekt gezeichnetes Figürchen erkennen, und am linken äußersten Rande dieser

Tafel ist das schön und kraftvoll gemalte Porträt des Donators derselben angebracht.

Die linke Seitentafel führt uns zur Insel Pathmos, wo himmlische Gesichte den Apostel zum Niederschreiben der Apokalypse begeistern. Er selbst, ganz unten im Vorgrunde, erliegt fast der Gewalt des Augenblicks und dem Anschauen der hohen Wunder, welche seinem entzückten Auge vorschweben. Das höchste Erstaunen fesselt die edle, schöne Gestalt, das Wort erstarrt auf der Lippe und die gehobne Hand vermag es nicht, die begonnene Geberde zu vollenden. Wunderbare Lufterscheinungen, Nebel, Wolken, verhüllen auf der rechten Seite dieser Tafel die Landschaft, welche nur dem Mittelbilde nahe noch sichtbar bleibt. Ein geheimnißreiches Rund, aus Licht, Glanz und wundersam verschlungenen Regenbogen gebildet, umgibt ein weiter Kreis aus Engeln, heiligen Flammen, und noch einem Alles abschließenden Regenbogen zusammengesetzt. Der ewige Vater, in der Mitte des Lichtkreises, auf seinem Throne, hält in der Linken das Scepter; die Krone liegt in seinem Schooße, auf welchen das Lamm sich stützt. Die geheimnißvollen Leuchter der Apoka-

lypse, mit wunderbar gemalten, in mannichfaltigen Farben glühenden Flammen stehen vor ihm, und neben diesen die bedeutungsreichen, sechsfach geflügelten, Gestalten des Menschen, des Adlers, des Stiers und des Löwen, lauter mystische Gebilde der Apokalypse. Zwölf gekrönte Könige in weißen Gewändern bilden zu beiden Seiten des Thrones einen Halbkreis; die Gestalt des letzten unter ihnen sieht man nur durch die transparenten Farben des Regenbogens hindurchschimmern. Noch innerhalb des Kreises, doch am äußersten Rande, steht ein Engel vor Gott; ein zweiter, außerhalb desselben, mit lang herabwallenden Locken, im reichen Meßgewande, opfert vor einem Altar, den Weihrauchkessel schwingend. Der himmlischen Erscheinung zur Linken, näher dem Hauptgemälde zu, tritt nun die Landschaft wieder hervor. Man erblickt dort das Meer, von hohen Felsen umgeben, deren Bild, so wie der Himmel über dem Meere, aus der krystallhellen Fläche widerscheint. Erschrockene Menschen flüchten hier ängstlich zu den Felsklüften, um sich vor den grausenhaften Wundern zu verbergen, die an diesen Ufern hausen, dem Tummelplatz der unerklär-

lichsten Gestalten der Apokalypse. Der Gekrönte auf dem weißen Roß, der den Bogen trägt, das schwarze Roß mit seinem Reiter, der die Waage in der Hand hält, der Geharnischte auf dem rothen Roß, und endlich das dem flammenden Rachen eines Meerungeheuers entsprungene fahle Roß, das den Tod in der abschreckendsten Gestalt auf seinem Rücken trägt, tosen hier wie fieberhafte Traumgestalten. Haltung und Gewand der kleinen Figürchen, besonders des Königs, sind bewunderns-werth, die schönen, augenscheinlich den korinthischen zu Venedig nachgebildeten Pferde athmen und le-ben. Die ganze wunderbare Komposition vernich-tet durch ihre Vollkommenheit im Einzelnen jeden Tadel, der sich gegen das Ganze vielleicht mit Recht erheben könnte. Sankt Jakobs von Kompo-stella und des heiligen Antonius edle, ruhige Ge-stalten, so wie die der schönen heiligen Frauen, Agnes und Klara, auf der Außenseite der Flügel-bilder, reihen sich, gleichsam beruhigend, dem ge-waltigen Leben auf dem Innern der Tafeln an, die, vereint, ein einziges großes Gemälde bilden. Der schöne kräftige Kopf des heiligen Antonius, die sanften lieblichen Züge der heiligen Klara, so

wie alle Figuren auf diesen wundervollen Tafeln, vom größten bis zum kleinsten, tragen das Gepräge der edelsten Wahrheit und höchsten Vollendung. Figuren von allen Dimensionen, so klein, daß sie das ungewaffnete Auge kaum zu entdecken vermag, bis zur halben Lebensgröße hinauf, können bei der genauesten Betrachtung durch ein Vergrößerungsglas nur gewinnen, weil durch dasselbe die Großheit der Draperien, der Ausdruck der Köpfchen in diesen oft kaum einen Zoll hohen Figürchen, erst recht sichtbar wird.

Die königliche Akademie zu Brügge bewahrt die wegen ihrer hohen Einfachheit bewundernswerthe Abbildung des heiligen Christophs, eines Gegenstandes, den Hemling öfters und stets mit großer Liebe behandelte. Gestützt auf den Baum, der diesem Riesen-Heiligen bekanntlich zum Stabe diente, trägt er den Herrn der Welt in Kindesgestalt durch die im Morgenroth glänzenden Wogen eines breiten von hohen Felsenufern umgebnen Stroms. Oben auf dem Felsen linker Hand steht der den heiligen Christoph gewöhnlich begleitende Einsiedler mit seiner Leuchte, unten ganz im Vorgrunde auf der einen Seite der heilige Benedict,

eine raphaelische Gestalt, auf der andern der heilige Egidius, den durchbohrenden Pfeil im Arm, neben ihm sein Reh. Die milde treuherzige Freundlichkeit im Gesichte des durch die Fluten nur mühsam unter seiner wunderbar schweren Last fortschreitenden Riesen, das stille Felsenbett des breiten Stroms, die Schönheit der beiden jugendlichen Heiligen, die Wahrheit des Ganzen, gewähren einen wohlthuenden Eindruck von Abgeschiedenheit und frommer Ruhe. Leider aber hängt das Bild viel zu hoch, und ist zu schlecht beleuchtet, um der Schönheit desselben die Bewunderung zollen zu können, die es verdient. Auch ist es weniger gut gehalten als die übrigen, Staub, Kerzendampf, Weihrauchsduft, haben einen es verdunkelnden Schleier über dasselbe gezogen, von dem zu wünschen steht, daß eine geschickte Hand ihn bald beseitigen möge. Die beiden zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilder zeigen die Bildnisse des Donators und seiner Familie. Den Vater und seine Söhne begleitet als ihr Schutzpatron der heilige Wilhelm, glänzend gewapnet im prächtigen Harnisch, ein Krieger Gottes. Neben der Mutter und ihren Töchtern steht freundlich und anmuthig die hei-

lige Barbara. Eine wunderschöne, vom Mittelbilde ausgehende Landschaft bildet auch hier den Hintergrund; die Gebäude, die Vegetation, die Felsen, alles erinnert hier auf das lebhafteste an die schönen Ufer des Rheins. Johannes der Täufer und der Erzengel Michael sind grau in grau auf der Außenseite dieser Tafeln gemalt, und wegen der edlen Korrektheit der Zeichnung des hohen Meisters auf alle Weise würdig.

Ein anderes Meisterwerk Hemlings befand sich noch vor kurzem unbegreiflicher Weise in Brügge selbst in einem zerstückelten Zustande, indem die Akademie die beiden zu demselben gehörenden Seitentafeln bewahrte, während das Mittelbild im Rathhause aufgestellt war, doch sind alle die Tafeln jetzt in dem Gebäude der Akademie wieder vereint. Der Gegenstand derselben ist die Taufe des Heilands. An dem Christus im Vorgrunde vermißt man zwar den Ausdruck erhabner Göttlichkeit, den Hemling auf andern Gemälden glücklicher aufzufassen wußte; die edle vom Gefühl seines hohen Berufs begeisterte Gestalt Johannes des Täufers ist weit gelungner, wunderschön aber ein sehr reich bekleideter Engel mit blondem kurz

gelocktem Haar, der während der heiligen Handlung am Ufer des Jordans die einfachen Gewänder des Heilandes bewacht. Die schöne Landschaft, welche den Hintergrund dieser Haupttafel bildet, erstreckt sich auch hier, wie wir es bei diesem Meister öfter finden, durch beide Flügelbilder, und Hemling hat auch diese zu bewundernswerth gruppirten, kleinen episodenartigen Darstellungen benutzt. Links gegen die Hauptgruppe tritt Christus auf den mit grünem Rasen bedeckten Felsen aus dem Schatten schöner mit Epheu reich umzogner Bäume hervor. Sinnend lenkt er seine Schritte der Wüste zu, wo die Stimme seines Jugendfreundes erschallt, vier seiner Jünger folgen ihm in ehrfurchtsvoller Entfernung. Rechts auf der nämlichen Tafel verkündet Johannes der Täufer, als Prediger in der Wüste, auf einem moosbedeckten Felsenstück sitzend, die Ankunft des Herrn. Neunzehn Zuhörer jedes Geschlechts und Alters sammeln sich um ihn und den Felsen, noch vier andere nahen zwischen den Bäumen. Alle diese verschiednen kleinen Figürchen sind mit unnennbarer Mannichfaltigkeit, mit Wahrheit und Ausdruck gedacht, zusammengestellt und ausgeführt.

Die Fortsetzung der schönen reichen Landschaft des Mittelbildes füllt den Hintergrund der beiden zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilder. Auf dem ersten derselben knieet der Donator und erhebt die schön geformten Hände zum frommen Gebet. Er trägt ein schwarzsamtnes mit Pelzwerk aufgeschlagnes Kleid und schönes braunes Haar umgibt die angenehmen Züge des biedern Gesichts; keiner der berühmtesten spätern Niederländer hat in Anmuth und Wahrheit dieses so vollendete, und dabei so lebendige Porträt übertroffen. Neben dem Betenden steht dessen Schutzheiliger, der Evangelist Johannes, himmlische Güte in dem schönen geistreichen Gesicht. Sein weißer Mantel fällt von der Rechten zur Linken in herrlichen Falten über das graue Gewand, sein Haar fließt in schönen Locken ihm über die Schultern hin. Ganz im Hintergrunde der Landschaft sieht man noch ein ganz kleines Figürchen dem Prediger in der Wüste auf dem Mittelbilde zueilen.

Auf dem zweiten Flügelbilde knieet im Vorgrunde die Gattin jenes Mannes, eine schöne Frau mittlern Alters; sie betet aus einem Buche, welches mit täuschender Wahrheit aus der Tafel

hervortritt. Vier ganz junge Mädchen, ihre Töchter, sind im lieblichen Kreise um sie versammlet, andächtig betend wie sie, in kindlicher Einfalt. Elisabeth, die Schutzheilige der frommen Gruppe, blickt freundlich auf sie hin, eine Krone schmückt das Haupt der Heiligen; eine zweite ruht auf dem Buche, welches sie in der Hand trägt.

Beide Flügelbilder drehen sich auf Angeln, und die Rückseite derselben bietet eine vielleicht noch anziehendere Darstellung. Durch die großen Bogen einer offnen Halle blickt man auf der ersten Tafel in den einen Halbkreis bildenden Hof eines mit Säulen geschmückten Palastes, über welchen noch höhere Gebäude zu den Wolken emporsteigen. In der Halle knieet eine Frau neben einem ganz jungen Mädchen, doch scheinen beide durch das Anschauen irgend eines äußern Gegenstandes vom Gebete abgezogen. Das Kind besonders ist sichtbar zerstreut, und in seinem Gemüth gleichsam wider Willen nach Außen gewendet. Hinter den Betenden steht ihre Schutzheilige, Magdalena, in der Hand das Salbengefäß, einen Turban, und eine Stirnbinde von

Perlen zum Kopfschmuck. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Aehnlichkeit mit Raphaels heiliger Cäcilie, die ohne den gesenkten Blick der Magdalena noch auffallender erscheinen würde. Das Gegenstück zu dieser Tafel zeigt uns in der heiligen Jungfrau die himmlische Erscheinung, welche dort die Aufmerksamkeit der Mutter und ihrer Tochter so unwiderstehlich rege macht. Die heilige Jungfrau Maria sitzt neben einem Bette mit grünen Vorhängen, sie trägt ein rothes Gewand, über welches die langen blonden aufgelösten Flechten in kleinen Wellen reich und seiden herabfließen, und hält, recht mütterlich sorgsam, das liebliche Kind auf ihrem Schooße beim rechten Aermchen fest, während dieses mit der linken Hand den Betenden auf der andern Tafel eine Traube entgegen reicht. Hemling selbst hat nichts Anmuthigeres und Vollendeteres gemalt, als diesen allerliebsten Gegenstand, die holde jungfräuliche Mutter und dieses Kind mit dem Köpfchen voll reicher Locken und dem lebendigen Ausdruck himmlischer Güte.

In der St. Salvators-Kirche zu Brügge befindet sich ein Gemälde Hemlings, dessen grausenhafter Gegenstand mit den meisten seiner be-

kannten Werke, besonders mit dem oben beschriebnen, gewaltsam kontrastirt. Gewiß war er nicht des Meisters freie Wahl, und die Art, wie er den widerwärtigen Stoff mildernd zu behandeln wußte, ist ein neuer Beweis der ihm inwohnenden Poesie, welche auch dem Empörendsten eine verschönerte Seite abzugewinnen wußte. Das Gemälde stellt die Marter des heiligen Hippolyt uns vor Augen. Zufolge der Legende war dieser Heilige ein römischer Krieger, der zur Zeit des Kaisers Valerian sich zum Christenthum bekehrte und von diesem furchtbaren Verfolger desselben verurtheilt ward, lebendig von Pferden zerrissen zu werden. Hemling hat zart und schonend nur die Vorbereitung zur Vollziehung dieses grausamen Urtheils gewählt, und diese bot ihm, abgesehen von dem Gedanken an den zunächst folgenden Augenblick, eine Fülle schöner malerischer Kontraste, in den wild schnaubenden Pferden, ihren noch wilderen Treibern, und dem Heiligen, der, noch unverletzt, in frommer Begeisterung und ruhiger Erwartung, mit Armen und Beinen an die wilden Rosse gefesselt, da liegt. Auch bei diesen, so wie bei denen auf der Vision des Evangelisten Johannes, scheinen

die venetianischen antiken Rosse dem Meister vorgeschwebt zu haben. An dem alten Rahmen dieses Gemäldes befindet sich abermals die Jahrzahl 1479.

Eines der alleranziehendsten Werke Hemlings ist ein kleines, nur aus zwei Tafeln bestehendes Bildchen im Versammlungssaal der zur Besorgung der Hospitäler bestellten Kommission. Die erste dieser Tafeln zeigt uns die heilige Jungfrau, von den blonden Wellen ihres über die Schulter hinabrollenden Haares umflossen, in all ihrer holdseligen Anmuth und Herrlichkeit. Reich geschmückt, mit Gold, Perlen und Edelsteinen, einen rothen Mantel über ein glänzend blaues Gewand, reicht sie freundlich dem Kinde auf ihrem Schooß einen Apfel. Dieses sitzt auf einem Kissen von Goldbrokat mit grünen Blumen, ein Stoff, den Hemling vorzugsweise oft wählte.

Das Gegenstück zu dieser Tafel, welches zugleich als Deckel dient sie zu verschließen, zeigt uns den frommen Stifter dieses Bildes in knieender Anbetung, einen Junker von Neuenhoven, der hier, wie eine Inschrift auf dem Bilde uns sagt, im Jahr 1487 in seinem dreiundzwanzigsten Jahre abgebildet ward. Obgleich man diese bleiche ju-

gendliche Gestalt durchaus nicht schön nennen kann, so ist es doch unmöglich, sie ohne die innigste Theilnahme zu betrachten. Alles an ihr spricht zum Herzen, diese stille Trauer in Haltung und Geberde, dieses erbleichende sichtbare Hinschwinden in eben erblühter Jugend. Die unaussprechliche Milde eines frommen Gemüths leuchtet aus den braunen frommen Augen, aus Haltung und Geberde; man möchte ihm helfen, ihn trösten, aber man fühlt zugleich, daß diesem in Sehnsucht und Glauben vergehenden Jünglinge der Trost nur aus höhern Regionen zufließen konnte.

Das letzte der Meisterwerke Hans Hemlings, welche die Stadt Brügge bewahrt, ist der berühmte Reliquienkasten der heiligen Ursula, im Besitz der Nonnen des Johannis-Hospitals. Diesen Kasten, in Form einer kleinen Kirche, (einer sogenannten Basilika) schmücken vierzehn größere und kleinere Miniaturgemälde des großen Meisters, alle in Bezug auf die Geschichte der Heiligen, deren Ueberreste er aufzubewahren bestimmt ward. Den Besitzerinnen desselben wurde schon öfter in frühern Zeiten ein ähnlicher von gediegenem Silber für dieses Kunstwerk geboten, welches die berühmtesten Maler

und Kunstkenner stets als ein unübertroffenes Kunstwerk bewundernd betrachteten.

Als im Jahr 1794 die Franzosen Kirchen und Klöster der Niederlande plünderten, verdankten die Nonnen dessen Erhaltung nur ihrer Einfalt, welche ein glücklicher Zufall zu ihren Gunsten wendete. Descamps Beschreibung der Niederlande, als Führer zu den niederländischen Kunstwerken, in der Hand, ermangelten die französischen Kommissarien nicht, auch in das stille Heiligthum der frommen Schwestern zu stürmen. **La Châsse**, riefen sie, **la Châsse célèbre**, und die armen verschüchterten Nonnen versicherten lange umsonst, daß sie gar nicht einmal wüßten, was man fordere; die unverkennbare Wahrheit, welche in ihrer Angst selbst Bestätigung fand, trug indessen endlich den Sieg davon; die Plünderer glaubten sich von Descamp irre geleitet und zogen mit leeren Händen ab. Nur erst nach geraumer Zeit erfuhren die Nonnen, daß mit dieser geforderten **Châsse** nichts mehr und nichts minder gemeint gewesen sey, als das Kleinod ihres Hauses, der Reliquienkasten der heiligen Ursula, den sie in ihrem Flandrischen Pathos **la Ryve** zu nennen gewohnt waren, ein Wort, für

das sie den richtigen französischen Ausdruck bis dahin nie gehört hatten.

Die Legende der Märtyrer und Heiligen kennt beinahe keinen an heitern herzergreifenderen, und malerischen Motiven reichhaltigern Stoff, als die Sage von der schönen heldenmüthigen Ursula und ihren Gefährtinnen, welche Hemling hier zu einer Reihefolge von Darstellungen sehr glücklich zu benutzen wußte. Ursula war, wie die Legende erzählt, die Tochter eines Königs, der zu Anfang des dritten Jahrhunderts eines der sieben Reiche beherrschte, in welche damals das jetzt in seiner Einheit so mächtige England sich zertheilte. Er sowohl als seine Gemahlin, obgleich von Heiden umgeben, hatten schon früher zum Christenthum sich bekannt und erzogen auch ihre Tochter in diesem sie beglückenden Glauben. Fromm und gläubig wuchs die Prinzessin heran, bis in ihrem sechzehnten Jahre ihre sich immer herrlicher entfaltende Schönheit die Aufmerksamkeit der benachbarten heidnischen Könige auf sich zog und Heirathsanträge sie von allen Seiten zu verfolgen begannen. Dem frommen Kinde schauderte vor einer Verbindung, die sie in Uebung ihrer Religionspflichten stören

konnte; ängstlich um Rettung flehend wandte sie sich zu Gott, und eine himmlische Erscheinung ward ihr zum Trost. Diese forderte sie auf, in weit entfernte Länder zu ziehen, und dort in frommer Ergebung die Entwickelung ihres Schicksals zu erwarten. Ursula war mit Freuden bereit, dem ernsten Rufe unbedingt Folge zu leisten, und ihre frommen Eltern, weit entfernt, ihr irgend ein Hinderniß in den Weg zu legen, machten sogleich alle Anstalten zur Erfüllung des göttlichen Befehls. Bäume wurden gefällt, Schiffe daraus erbaut, und ein Aufruf erging an die edelsten Jungfrauen des Landes, um sie zur Begleitung der Tochter ihres Königs während der gefahrvollen Reise einzuladen. Ihrer fanden sich eilftausend aus den angesehensten Geschlechtern ein, alle jung und lieblich wie der Mai, und nicht nur wie die Prinzessin selbst, vom glühendsten Verlangen beseelt Gott zu dienen, sondern auch bereit in seinem Dienst mit ihr die Märtyrerkrone zu erringen.

Der fromme Eifer der Jungfrauen erweckte ähnliches Empfinden in der Brust der männlichen Jugend. Ritter und Knappen, alle im Frühling des Lebens, zogen von allen Seiten herbei, gelob-

ten, heilig und rein ihr Leben und ihre Waffen einzig dem Himmel zu weihen, und gewannen damit die Erlaubniß, die Königstochter und ihre Jungfrauen auf der langen Reise begleiten und beschützen zu dürfen.

Die Flotte war nun bereit, auf welcher die Blüthe des Landes unter frommen Liedern sich einschiffte; sie überließ sich ohne eigenmächtiges Lenken dem Hauche des Himmels, gelangte so zuerst an die holländische Küste, und schwamm dann weiter den Rhein herauf bis Köln, dem damaligen römischen Agrippinum. Alexander Severus herrschte damals mit mildem Sinn gegen die Christen, und die fromme Schaar fand deshalb in dieser römischen Kolonie eine so freundliche Aufnahme, daß sie sich am Ziele geglaubt hätte, wenn nicht ein zweites Traumgesicht die Prinzessin nach Rom zu den Füßen des heiligen Vaters gerufen hätte. Die Ritter und Jungfrauen schifften sich dem zu Folge abermals ein, und landeten bei Basel, von wo sie den weiten beschwerlichen Weg über die Alpen zu Fuße antraten.

Freudig empfing sie in Rom der Nachfolger Petri, — Cyriakus nennt ihn die Legende, —

und verkündete ihnen bald nach ihrer Ankunft, daß auch ihn eine unmittelbar vom Himmel gesandte Offenbarung berufen habe, der frommen Schaar sich anzuschließen, und sie zurück an den Rhein zu begleiten, wo ihrer Aller die Märtyrer-Krone zum Lohne ihrer Frömmigkeit harre. Abermals machten sich Alle auf den Weg, den heiligen Vater in ihrer Mitte. Die Alpen wurden wieder erstiegen, Basel erreicht, wo ihre Schiffe sie erwarteten. Sie schifften sich ein, sie erreichten Köln wieder, doch Alexander Severus war indessen durch den Meuchelmörder Maximian gefallen, dieser herrschte jetzt, und eilte, von seinen barbarischen Horden begleitet, der Christenschaar mit Tigerwuth entgegen. Unter den Keulenschlägen, den Schwertern, den Pfeilen der Heiden, auf dem Felde von Köln oder auch in den kalten Wellen des Rheins starben Alle freudig unter Absingung heiliger Psalmen den selbst erwählten Tod für den Glauben; die Ritter, die Jungfrauen, ja der heilige Vater selbst; die schöne Königstochter durchbohrte ein Pfeil von Maximian selbst gesendet.

So erzählt die Legende, deren glänzendste Momente Hemling mit ächt poetischem Sinn er-

griff, um sie mit geübter Hand auf dem der Heldin derselben geweihten Heiligthume in vierzehn Gemälden darzustellen. Sechs der größern sind, oben bogenartig abgerundet, auf den beiden langen Seiten des kirchenförmigen Reliquienkastens angebracht, auf jeder Seite drei; zwei ähnliche an beiden Giebelenden desselben, und den oben dachförmig schräg zusammenlaufenden Deckel schmücken sechs Medaillons, auf jeder Seite ein größeres zwischen zwei kleinen. Das erste der Gemälde in der Geschichtsfolge, eines von denen an der langen Seite des Kastens, zeigt uns Köln an den Ufern des Rheines, mit seinem Dom und seinen vielen Thürmen. Die Ansicht der Stadt, der Umgegend, vor allem des Doms, ist mit so großer Treue aufgefaßt, daß sogar noch jetzt, nach mehreren Jahrhunderten die Aehnlichkeit unverkennbar ist. Auf dem halbvollendeten Thurm des Domes steht schon der zum Aufwinden der Steine bestimmte Krahn, welcher noch in diesem Augenblick als ewiges Wahrzeichen der Stadt, den unvollendeten Bau bezeichnet. Ein Theil des schon ausgeschifften Gefolges nebst vielen edlen Frauen und Bürgern erwarten am Ufer die Königstochter, welche eben

herrlich geschmückt den Kahn verlassen will. Eine ihrer Jungfrauen trägt ihr ein Schmuckkästchen vor, zwei andre halten die im Nachen sich ausbreitende Schleppe ihres Hermelinmantels. Alles ist Leben und frische jugendliche Heiterkeit.

Ein anderes Seitengemälde zeigt uns die fromme Schaar, wie sie bei Basel anlandet. Ueberall herrscht das frohe, rege Gefühl des Ausschiffens, des Ankommens, des Weitergehens. Einige Jungfrauen und Ritter stehen schon gelandet am Ufer, andere gehen eben zum Thore der Stadt ein, noch andere erblickt man bereits jenseit derselben der Alpenkette zueilend, welche den fernen Horizont begränzt. Die edle Gestalt der eben im Aussteigen begriffenen Fürstin Ursula erblickt man fast nur im Rücken, ein wenig seitwärts gewendet; in ihrem und in noch zwei benachbarten Schiffen sitzen ihre Gefährtinnen, ruhig den Ausgang erwartend.

Das nächste Gemälde, eines der vorzüglichsten, zeigt uns die jugendliche Pilgerschaar in Rom angelangt. Ursula nebst einigen ihrer Jungfrauen knieen in Demuth hingesunken an den Stufen des Tempels, auf welchen der heilige Vater mit seinem

geistlichen Gefolge herabsteigt, um sie würdig und freundlich zu begrüßen.

Auf einem andern Bilde ist der weite Weg über die Alpen zum zweiten Mal wieder zurück gelegt. Wir finden Ursula und ihr Gefolge abermals vor Basel, im Begriffe sich zur Reise nach Köln einzuschiffen. Der heilige Vater erscheint zweimal auf dem Bilde, einmal wie er im Begriff steht das Schiff zu besteigen; einer der beiden ihn begleitenden Kardinäle wirft sich ihm zu Füßen, um von dem gefahrvollen Unternehmen ihn durch Bitten und Vorstellungen abzuhalten. Das zweite Mal erblickt man ihn im Nachen neben der Prinzessin; der Kardinal ihm zur Seite scheint noch immer ihm eifernd zuzureden, der andre hält sich still und Gott ergeben hinter ihm. Unabsehbare Schaaren von Rittern und Jungfrauen kommen noch jenseits der Stadt von den Alpen herab und ziehen dem Rheine zu, wo mehrere Schiffe ihrer warten.

Das fünfte Bild zeigt uns den Untergang alles dieses jungen, frohen und frommen Lebens. Ritter und Jungfrauen, auf das mannichfaltigste gruppirt, in unendlicher Abwechselung der Stellun-

gen, fallen, wie Blumen vor der vernichtenden Sense, unter den blutigen Waffen heidnischer Barbaren. Eine der Jungfrauen sinkt, von einem Pfeil im Arm getroffen, eine andere verbirgt das Gesicht, um den Tod nicht zu sehen, dem sie doch nicht zu entgehen wünscht, andere erwarten oder empfangen ihn in stiller Ergebung.

Auf dem sechsten Bilde endlich, dem letzten der Seitengemälde, erblicken wir die Königstochter in Maximians Zelt; hoch und furchtlos wie ein Held, schön und fromm wie ein Engel steht sie da, neben ihr einer ihrer Ritter, wie zu ihrem Schutze bereit, den sie sanft aber ernst von sich abweiset. Maximian spannt den Bogen, der Pfeil sucht sein Ziel, aber wir sehen ihn nicht fliegen, wir sehen die Heldin nicht sinken. Hemling wollte uns den Anblick des Untergangs der frommen königlichen Jungfrau ersparen, und begnügte sich, nur die nächste Nähe des schmerzlich schönen Augenblicks anzudeuten.

Auf dem einen Giebelfelde erblicken wir Ursula, wie die katholische Kirche sie als Schutzheilige der Kindheit und der reinsten Unschuld noch jetzt verehrt. In himmlischer Schönheit und hoher

Anmuth steht sie da und breitet den Königsmantel weit über ihre Jungfrauen aus, die vertrauensvoll zu beiden Seiten sich ihr anschmiegen. Die Taube schwebt über ihr, und der ewige Vater nebst dem Sohne, drücken die Krone des Märtyrthums ihr auf das lichtumstrahlte Haupt. In jedem der vier kleinen Medaillons auf dem dachförmigen Deckel des Reliquienkastens ist ein wunderlieblicher Engel abgebildet, der mit Saitenspiel das Lob der Heiligen feiert.

Das zweite Giebelbild zeigt uns die Königin der Himmel, Maria, mit dem Kinde im Arm, welches einen Apfel und eine Blume den zu ihren Füßen knieenden Ursulinernonnen hinreicht.

Jedes dieser Gemälde, im Ganzen, wie in den Einzelheiten, vereint in verhältnißmäßig sehr kleinem Raume die unbeschreiblichste Anmuth, die vollendetste Ausführung, mit unübertroffner Wahrheit; und der Reichthum der Erfindung in allen diesen mannichfaltigen fast unzählbaren Gruppen übertrifft allen Glauben.

Außer diesen Gemälden Hemlings in Brügge, bewahrte uns ein günstiges Geschick noch manches seiner unschätzbaren Werke in andern Städten.

Herr von Bettendorf in Aachen besitzt in seiner reichhaltigen Sammlung deren mehrere, einigen unter diesen giebt die frühe Zeit ihrer Entstehung ein um so höheres Interesse, da wir in ihnen des Meisters Beginnen auf seiner späterhin so glorreich vollendeten Bahn deutlich erkennen, andere zeigen ihn uns am Ziele derselben. Zu Letztern gehört eine Darstellung des Propheten Elias. In einer von Hemlings köstlichsten Landschaften, das Haupt auf die Hand gestützt, ruht der kräftig schöne Alte mit langem ehrwürdigen Bart, dessen Gesichtszüge, mit denen des heiligen Christophs auf einem andern in der Boisseréeschen Sammlung befindlichen Gemälde von Hemling, eine auffallende Aehnlichkeit zeigen. Ein schön beschwingter neben ihm stehender Engel in weißem Gewande legt ihm die Hand auf die Schulter, um ihn zur Wanderung in die Wüste aufzufordern. Der Alte schläft, die leise Berührung erweckt ihn nicht gleich, aber die Seele ist schon im Erwachen, die Erscheinung des himmlischen Boten schwebt wie ein Traumgesicht ihr vor. Weiterhin, in einem entfernteren Grunde der Landschaft und durch die Ferne verkleinert, erblicken

wir den Propheten noch einmal den fernen Gebirgen einsam zuwandernd.

Die Feier des Osterlamms in einer israelitischen Familie ist der Gegenstand des zweiten der oben erwähnten Gemälde und gehört zu dem vollendet Herrlichsten, was von Hemling bis auf unsre Zeit gekommen ist. An dem gedeckten Tische, auf welchem nach dem jüdischen Gesetze neben dem Osterlamm auch Brod, grüne Blätter und einige Becher sich befinden, steht der in orientalischer Tracht vornehm und prächtig gekleidete israelitische Hausvater, im Begriff das Osterlamm zu zerlegen. Neben ihm ein nicht minder reich geschmückter Greis mit langem ehrwürdigen Barte. Ein jüngerer Israelit, ebenfalls in reicher festlicher Kleidung, steht neben diesem, den Reisestab in den Händen, nach dem Ritus der Juden bei diesem zum Andenken der Auswanderung aus Egypten gestifteten feierlichen Mahl, welches stehend und gleichsam reisefertig genossen werden muß. Zwei Frauen stehen noch auf der andern Seite neben dem Hausvater; beiden sieht ein hinter ihnen stehender Mann über die Schultern weg, und ein die Aufwartung bei der Tafel besorgender Knabe

tritt zur halb geöffneten Thüre hinein, durch welche man hinaus ins Freie blickt. Eine Darstellung der Marter des heiligen Erasmus, so trefflich sie gemalt ist, konnte ich, wegen der Abscheu erregenden Widerwärtigkeit des Gegenstandes, nicht genau genug betrachten, um hier viel darüber zu sagen. Hoffnung und fromme Ergebung sind im Gesichte des Märtyrers vortrefflich ausgedrückt, außerordentlich gefühlvoll gedacht und herrlich ausgeführt das schöne bleiche Profil eines hinter dem Heiligen stehenden jungen Kriegers, der, von Abscheu ergriffen, den Blick abwendet, und eines andern neben ihm, der den Schauder, den er empfindet, verhehlen möchte und sich zurück zieht, um das Gräßliche nicht zu sehen.

Herr von Liewersberg in Köln besitzt in seiner Sammlung acht alte auf Goldgrund gemalte Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, aus der früheſten niederrheinischen an den Meister des Dombildes in Köln sich anschließenden Zeit, in welcher der starre steinerne Styl der byzantinischen Schule vor dem warmen Hauch ächten Lebens sich aufzulösen begann. Aus einigen dieser Tafeln geht nun Hemlings frühere Bildung nach den Mustern dieser

Schule auf das deutlichste hervor. Vor allen aus einem, welches die Gefangennehmung Christi darstellt. Judas steht etwas hinter seinem Herrn, als wolle er selbst im Momente, da er den verrätherischen Kuß ihm giebt, sich noch vor dessen Augen verbergen. Ein Gerichtsdiener ergreift den Heiland bei der Brust, ein andrer faßt sein Gewand um ihn fortzuziehen, während Petrus über Malchus das Schwert schwingt. Alles dieses geht im Vorgrunde ziemlich auf einer Linie vor; hinter derselben erblickt man das empörte, mit Schwertern und Stöcken bewaffnete Volk. Eine gleiche Anordnung des nämlichen Gegenstandes, nur freier und mit größrer Wahrheit behandelt, finden wir auf einem Gemälde Hemlings beibehalten, welches, aus seiner früheren Zeit stammend, sich in Köln in der Sammlung des Herrn Pastors Fochem befindet. Freilich sind Hemlings Gestalten edler, lebendiger, grandioser, das Kolorit wahrer und kräftiger, Schatten und Licht ausgesprochner und besser verschmolzen, als bei dem alten niederrheinischen Maler, doch die Komposition ist augenscheinlich jener nachgebildet.

In Löwen, wo Hemling späterhin höchst wahr-

scheinlich längere Zeit lebte, befindet sich noch eine aus mehreren Abtheilungen bestehende Reihefolge seiner Gemälde. Die Anordnung des mittelsten Bildes, einer Darstellung der Einsetzung des Abendmahls, gehört wieder ursprünglich einem jener acht Gemälde des Herrn Liewersberg in Köln. Christus sitzt an der Mitte der Tafel, ihm zu beiden Seiten zwei Apostel, gegen ihm über noch zwei, und drei an den beiden schmalen Ecken des Tisches. In der obern Abtheilung über dieser ist der Märtyrer-Tod des heiligen Erasmus dargestellt. Die untere Abtheilung ist wieder dreifach zertheilt. In der Mitte sind die Jünger von Emaus abgebildet, zu beiden Seiten, betend auf den Knieen, die Familie des Donators.

Diese Gemälde hängen so hoch, daß es schwer wird, sie von unten deutlich genug zu erkennen, um in alle ihre Einzelheiten einzugehen; doch der Direktor der Zeichen-Akademie in Löwen, Herr Professor Geets, hat es sich möglich gemacht, sie in der Nähe zu sehen. Nach seinem gewiß sehr gültigen Urtheile ist die Zeichnung lobenswerth und in Allem der Natur getreu; die Köpfe ausdrucksvoll, der des Judas besonders charakte-

ristisch, der edle Kopf des Heilands höchst vollendet, und wahrhaft göttlich zu nennen. Das Kolorit ist frisch, angenehm und der Natur gemäß, die Schatten sind klar und verschmolzen; die Ausführung gleicht in allen Einzelheiten der feinsten Miniatur, und nirgend zeigt sich eine Spur ängstlicher Kleinlichkeit oder manierirten Wesens.

Dieses Urtheil gilt nicht nur von diesen, sondern von allen Werken Hemlings, nur die Jünger von Emaus, in dieser Reihefolge von Gemälden, machen hierin eine Ausnahme. Diese sind schwach, und tragen keine Spur seiner gewohnten Meisterschaft. Wahrscheinlich wurden sie von Hemling nur angelegt, und er mußte vielleicht bei seiner schnellen Abreise von Löwen nach Spanien das Bild unvollendet lassen, welches dann einem andern Künstler zur Vollendung übergeben ward.

Freilich läßt es sich nicht mit Gewißheit behaupten, daß Hemling in einem schon ziemlich hohen Alter nach Spanien gereiset sey, und dort das Ende seiner Tage gefunden habe, doch sind viele Gründe vorhanden, die es als höchst wahrscheinlich ansehen lassen, und ich kenne keinen einzigen, der diese Wahrscheinlichkeit widerlegte.

Den bedeutendsten Beweis für Hemlings Aufenthalt in Spanien gewährt uns Don Alonzo Ponz, Sekretär des Königs und der Akademie von St. Ferdinand, in seiner Viage de Espano, en quo se da noticia de les cosas mus apréciables y dignas de saberse gue hay en ella. Von dieser Reisebeschreibung erschien zu Madrid in den Jahren 1776 bis 1794 eine zweite Ausgabe in Octav in achtzehn Bänden mit Kupferstichen.

Don Alonzo Ponz spricht in diesem Werke mit ziemlicher Ausführlichkeit von dem Karthäuserkloster Miraflores nahe bei Burgos. Zu diesem Kloster lieferte, zufolge seiner Erzählung, ein deutscher Baumeister im Jahre 1454 den Plan, und erhielt dafür 3350 Maravedis. Dieser Baumeister hieß Johann von Köln, und war mit dem Bischof von Karthagena, Don Alonzo, bei dessen Rückkehr vom Baseler Konzilium nach Spanien gekommen. Ihm folgte Garcias Fernandez de Matienzo als Baumeister, und diesem Simon, der Sohn Johanns von Köln.

In dem Chor dieser Karthause fand Don Alonzo Ponz einige sehr alte Gemälde an einem Altar, deren hohe Vortrefflichkeit seine ganze Auf-

merksamkeit rege machte. Sie stellten Epochen aus dem Leben Johannes des Täufers dar, welches Hemling, wie bekannt, oft und mit ausgezeichneter Liebe behandelte, wahrscheinlich weil er diesen seinen Namensheiligen besonders verehrte. Don Alonzo Ponz fühlte sich durch den edlen Ausdruck der Gestalten, die hohe Vollendung jeder Einzelheit, und die seltne Pracht der noch ganz frisch erhaltnen Farben dieser Gemälde höchlich angezogen. Er bemühte sich um Nachricht von dem Meister, der in früher Zeit so Hohes vermochte, und fand bald was er suchte in dem Archive des Klosters Miraflores.

Ein Maler, Juan Flamenco, (Johann der Flamänder,) heißt es darin, hat diese Gemälde im Jahr 1496 begonnen, und im Jahr 1499 vollendet. Er erhielt dafür, außer den dazu nöthigen Holztafeln, die ihm vom Kloster geliefert wurden, noch 26735 Maravedis für sich und seine Gehülfen.

Nun aber ist außer Hans Hemling in jener Zeit kein niederländischer Maler bekannt, der die Lobsprüche verdienen konnte, welche Don Alonzo Ponz jenen Gemälden in Miraflores giebt; der

Vornamen des Meisters, die Wahl des Gegenstandes, die Eigenschaften, welche vorzugsweise an jenen Tafeln gerühmt werden, Alles dient dazu, uns in der Vermuthung zu bestärken, daß Hemling sie wirklich malte. Vielleicht haben selbst die eben erwähnten deutschen Baumeister, Johann, oder dessen Sohn Simon von Köln, Hemling früher gekannt und seinen Ruf nach Spanien veranlaßt. Auch ist es sehr denkbar, daß der junge Philipp von Spanien bei seiner Huldigung als Herzog von Brabant, welche in Löwen selbst im Jahr 1494 vor sich ging, den berühmten Hemling dort kennen lernte und ihn mit sich nach Spanien führte, einem Lande, wo auch späterhin die Meister seiner Schule in hohen Ehren gehalten wurden.

Gewiß hatte der um das Jahr 1439 geborne Hemling schon ein bedeutendes Alter erreicht, als er die Reise nach Spanien unternahm, um dort im Jahr 1499 vielleicht sein letztes Werk in der Karthause von Miraflores zu vollenden. Seine Rückkehr in die Heimath ist nicht denkbar, und wahrscheinlich fand seine Asche unter den Pinien von Miraflores ihre Ruhestätte, neben den Gräbern der stummen Brüder, deren ewigem Schweigen

geweihten Wohnsitz er schmückte. Auch seine Gemälde existiren schwerlich noch in Miraflores; Plünderung, Feuer und Schwert haben seit Don Alonzo Ponz Reise oft dort gewüthet, man weiß gewiß, daß ein französischer General im letzten Kriege den Befehl gab, das Kloster anzuzünden, und wenn gleich die festen alten Mauern vielleicht damals widerstanden, wie vernichtend mögen nicht dennoch die letzten innern Unruhen in ihren Ruinen gewaltet haben.

Bis jetzt war in diesen Blättern von Gemälden Hemlings die Rede, welche theils die Niederlande, theils südlichere Gegenden bewahren, doch auch die Boisseréesche Sammlung in München besitzt eilf Tafeln dieses hohen Meisters, deren Anblick Jedem die Wahrheit alles dessen verbürgt, was zum Lobe der übrigen gesagt werden kann.

Zwei Flügelbilder in dieser Sammlung, zu denen das Mittelbild fehlt, bildeten mit diesem wahrscheinlich einen auf das Abendmahl Bezug habenden Zyklus. Auf dem ersten derselben erblicken wir den Patriarchen Abraham, stolz und kühn tritt er an der Spitze seines Haushalts dem Könige Melchisedeck entgegen; Kinder und Kindes-

kinder, ein unabsehbarer Zug, bilden zu Roß und Wagen sein Gefolge, einer seiner Söhne, reich gewapnet, steht neben ihm. Abraham, noch in kräftigem Mannesalter, mit braunem Haar und schönem Bart, in reicher kriegerischer Tracht, berührt nur mit der Hand den helmartigen Kopfschmuck, um den König zu begrüßen, der, glänzend in orientalischer Pracht, vor dem frommen Helden das Knie beugt, indem er ihm zum Pfande freundlicher Gesinnungen Brod und Wein entgegen bringt. Die zweite Tafel zeigt uns den die Israeliten vom Hungertode errettenden Manna-Regen, doch scheint der Meister mit poetischem Geist dieses Wunder mehr symbolisch ergriffen zu haben; denn nirgend auf diesem Bilde ist eine Spur von einer durch wirklichen Mangel erzeugten Begier zu erblicken, nirgend drängt und stößt sich das sammelnde Volk, wie man wohl sonst es auf Darstellungen dieses Wunders zu sehen gewohnt ist. Die Ueberzeugung, sichtbar unter dem unmittelbaren Schutz des Königs der Könige zu stehen, verdrängt für den Moment das Gefühl irdischen Bedürfens. Sehnen und Fürchten, Unmuth und Sorge sind verschwunden und frommes Vertrauen

erwärmt jedes früher trostlos verzweifelnde Herz. Darum gleicht das Ganze eher einer religiösen Feier als dem Abhelfen einer drückenden Noth, denn der Anblick des Wunders allein erhebt schon diese Menschen über sich selbst und über das Leben auf Erden. Flammend bricht die Morgenröthe auf dieser Tafel der glühend heißen Wüste hervor, in einem, jeden sonst nur denkbaren Farbeneffect übertreffenden Glanz; und doch erbleicht dieser Glanz vor dem Gluten-Meer, aus welchem auf diesem nämlichen Bilde Jehova stralend vom Himmel auf sein Volk herabblickt. Der Effekt des Lichts ist blendend im bestimmtesten Sinne des Worts, und ich zweifle, ob je ein Maler etwas Aehnliches hervorbrachte. Der Hintergrund der südlichen Landschaft erhebt sich terrassenartig und überall in der Ferne treten die Israeliten aus Höhlen und Gebüschen hervor, die ihnen bei nächtlicher Zeit ein Obdach gewährten. In feierlicher Stille sammlen einige den Segen des Himmels, andre vergessrn in frommem Gebet der Gabe, um dem Geber zu danken, dessen Glorie sie umstrahlt. Vier das Manna sammelnde Figuren im Vorgrunde künden sich durch Tracht, Anstand

und Gestalt als Fürsten des Volkes an. Die eine von ihnen, eine reich gekleidete Frau von sehr edlem Ansehen, steht hoch und schön zur linken Hand des Gemäldes; sie trägt ein rothes goldgesticktes Gewand, darüber einen durchsichtigen Flor, auf dem Haupt einen weißen Turban, dessen Ende schleierartig herabfällt, und unter dem Kinn durchgehend wieder an den Turban befestigt ist. Ein neben dieser Frau stehendes Kind hebt bittend die Händchen zu ihr auf, doch sie, von der Feierlichkeit des Moments ergriffen, scheint ihm Schweigen zu gebieten. Ein sehr edler schöner Mann, in reichem orientalischen Schmuck, sammelt neben ihr, tief zur Erde gebückt, das Himmelsbrod; neben ihm steht eine andre sehr anmuthige weibliche Figur, mit einem geschmackvoll geordneten turbanartigen Kopfputz. In einiger Entfernung im Mittelgrunde zeigt sich eine dieser ähnlichen Gruppe, welcher sich die ganz kleinen Figuren im Hintergrunde anschließen.

Ein großes Gemälde Hemlings in dieser Sammlung, eine seiner Epopeen, vielleicht die reichhaltigste welche er je malte, pflegten die ehemaligen Besitzer gerne nur nach und nach theilweise den

Kunstfreunden zu zeigen, und selbst so ist es schwer, jede der vielen mannichfaltigen Gruppen auf dieser Tafel vollkommen aufzufassen, obgleich alles klar und folgerecht neben einander steht, nirgend Verworrenheit das Auge blendet.

Dieses Bild für sich allein bildet eigentlich eine ganze Gallerie, welcher man viele Tage weihen möchte. Es ist eine wahre Fundgrube für Maler, welche um Stoff und Komposition zu ihren Gemälden verlegen sind, denn aus jeder dieser Gruppen könnten eben so viele Meisterwerke entstehen, ohne etwas anderes als den Maasstab derselben zu verändern. Man sagt, daß fünfzehnhundert verschiedene Gestalten auf dieser Tafel sich entdecken lassen, der Augenschein bekräftigt die Möglichkeit der Behauptung, doch wer vermöchte hier nachzuzählen!

Dieses Bild ist kaum eine Landschaft zu nennen, es ist die treuste Abbildung des Lebens und der Welt, ihrer Herrlichkeit und Pracht, ihrer Mühe und Arbeit. Dem ungewaffneten Auge kaum sichtbar stehen die weisen Könige des Morgenlandes im fernsten Hintergrunde, jeder auf seinem Berge, den wunderbaren Stern beobachtend. Sie ziehen

herab, sie kommen näher und näher zu Lande, auf Strömen, wir sehen ihren ganzen Weg, ihr ganzes reiches Gefolge. Auf dem Kalvariberg sehen wir sie, wie auch die Legende es erzählt, alle drei, wenn auch auf verschiednen Wegen angelangt, im nämlichen Moment zusammen treffen. Sie erkennen einander, sie erblicken Jerusalem zu ihren Füßen liegen, und eilen nun vereint weiter. Wir sehen sie auf Brücken über breite Ströme ziehen, wir sehen sie bei Herodes einkehren, der ihnen den Weg nach Bethlehem bezeichnet. Dazwischen geht das Leben der Bewohner des Landes, welches sie durchziehen, immerfort den gewohnten Gang; die Leute säen, erndten und tragen das Korn zur Mühle. Wanderer beleben die Straßen, Hirten und ihre Heerden die Felder; wir sehen Städte, Dörfer, Ströme, Paläste, in einer in Frühlings-Reiz grünenden und blühenden Gegend. Im Vorgrunde endlich erblicken wir die Könige am Ziel, seitwärts eine unbeschreiblich reizende Gruppe von Hirten, denen Engel das Heil der Welt verkünden. Dann erblicken wir die heilige Familie auf der Flucht nach Egypten, wir sehen die Krieger des Herodes, welche von den

Landleuten, denen sie begegnen, den Weg der Flüchtigen zu erforschen suchen; es folgt der Kindermord zu Bethlehem, und so nach und nach alle Hauptepochen des Lebens und Leidens Christi bis zu dem Momente, wo er vor den Augen der anbetenden Jünger von einem Hügel aufwärts zum Vater schwebt. Nun folgt die bei Gelegenheit des in Herrn Pastor Fochems Sammlung befindlichen Manuskripts erwähnte Ausgießung des heiligen Geistes über die um die Mutter ihres Herrn versammelten Jünger, und seitwärts zur rechten Hand mehrere Hauptzüge aus dem Leben derselben, wie die Legende unter dem Namen ihrer sieben Freuden und sieben Schmerzen sie auf unsre Zeiten brachte; zuletzt ihr frommer schöner Tod, in der Mitte der Jünger ihres göttlichen Sohnes. Man müßte diesem Bilde ein eignes Buch weihen, um jede seiner zahlreichen und mannichfaltigen Darstellungen gehörig zu würdigen und zu beschreiben. Alle diese viele hundert, oft kaum einen Zoll hohe Figürchen, bewegen sich, gruppiren sich, in unbeschreiblicher Wahrheit, keinem fehlt es an Ebenmaas und Ausdruck, alle, bis in die kleinsten Einzelheiten, der Gewänder, der Haare, sind

ausgeführt wie die feinste Miniatur. Nichts ist bunt, verworren oder kleinlich und das Ganze dieses wunderbaren Bildes reine Harmonie und unaussprechliche Wahrheit.

Minder umfassend, aber nicht minder erfreulich, ist ein aus drei Tafeln bestehendes kleines Altargemälde Hemlings in dieser Sammlung, dessen Hauptfiguren höchstens eine Elle hoch sind. Das Mittelbild zeigt uns ebenfalls die drei Könige zu den Füßen des göttlichen Kindes. Die Mutter sitzt in der Vorhalle eines verfallnen edlen Gebäudes, von Tauben umflattert, von Blumen und duftigen Kräutern in südlicher Fülle umblüht; vor ihr die würdigen bärtigen Gestalten der in Demuth anbetenden Weisen des Morgenlandes. Doch so sehr dieses schöne Gemälde, allein gesehen, Jeden entzücken müßte, so wird dessen Zauber dennoch von der höheren unaussprechlichen Schönheit der beiden zu demselben gehörenden Flügelbilder übertroffen.

Johannes der Täufer, eine sehr edle, leicht mit Fellen bekleidete Gestalt, steht auf dem ersten derselben, das weiche schneeweiße Lamm im Arm, ernst vorwärts blickend, am Rande eines hell und

klar durch üppig wachsende Blumen und Kräuter hinrieselnden Felsbaches. Man hört das Plätschern der kleinen krystallhellen Wellen, man sieht auf dem sandigen Grund die Fischchen zwischen bunten Kieseln spielen. Eine schöne Lilie sproßt neben dem Heiligen aus dem Grase auf, und überhaupt trägt jede Pflanze, jede Blume des Vorgrundes den eigenthümlichen Charakter. Kein Zug dieses köstlichen Gemäldes, der nicht voll zarter und ernster Andeutungen einer nahen, die Welt beglückenden Zukunft wäre. Das ahnende Erwarten derselben spricht sich vor Allem in dem schönen, edlen, ausdrucksvollen Kopf des Heiligen aus, doch auch allem Uebrigen lieh hier der begeisterte Künstler eine jedem Volke verständliche Sprache.

Noch ist die Sonne nicht aufgegangen, noch fehlt ihr belebendes Licht, aber die ganze herrliche, reich blühende Gegend schwimmt im rosigen Schimmer einer Morgenröthe, die den schönsten heitersten Tag verspricht; neben dem Heiligen auf einem Felsenstück sitzt ein Eisvogel, der Verkündiger guter Zeit. Im Bache, dicht am Ufer, eilt eine schöne kleine Schlange hinter einer Eidechse

her; in vielen Gegenden ist dieses kleine Thier als Vorläufer der Schlangen allbekannt, und wenn man, von den schädlichen Eigenschaften einiger Schlangen abgesehen, sich erinnert, daß auch im alten Testament Christus durch die erhöhte eherne Schlange vorgebildet ward, deren Anblick Sterbende gesund machte, und daß Johannes sein Verkünder ist, so erscheint diese ganz natürlich herbeigeführte Allegorie so sinnreich, als eine des Alterthums. Und dieses Bild gewährt deren noch viele.

Auf dem zweiten Flügelbilde, dem herrlichsten unter diesen dreien, ward das klare Bächlein der vorigen Tafel zum breiten reißenden Strom, der, aus dem Hintergrunde zwischen hohen Felsenufern daher strömend, und im Vorgrunde zu beiden Seiten von noch gewaltigern Felsen begränzt, den größten Theil des Raumes ausfüllt. Der fromme Riese Sanct Christophorus schreitet fast mitten in den schäumenden Wogen mühsam fort; im purpurrothen aufgeschürzten Gewande, auf seinen mächtigen Stab gelehnt, blickt er nach dem wundersamen Kinde auf seiner Schulter um, dessen unbegreifliche Schwere ihn beinahe niederdrückt.

Sanct Christoph ist keines jener aufgedunsenen Wolkenbilder, wie sie die allerneuste Kunst uns zuweilen zeigt, er ist ein wirklicher Riese, mächtig und stark, und Jeder sieht deutlich, daß keine natürliche Last solcher Art diesen kräftigen Sehnen und Muskeln zu schwer werden konnte. Der Ausdruck freundlicher Verwunderung in dem frommen treuherzigen Gesicht des Riesen ist höchst anziehend; doch wahrhaft göttlich groß, bei aller kindlichen Anmuth, ist der junge, etwa drei Jahr alte Christus. Das lichte Köpfchen von himmlischer Glorie umflossen, hebt er die erhobne Rechte gen Himmel, indem er die ernsten Worte ausspricht: — „Du trägst den Herrn der Welt.“ — Oben auf dem hohen Felsenufer steht eine Einsiedelei, der sie bewohnende Eremit vernahm das Geräusch auf dem Wasser, er eilte hinaus und steht über die Felsenwand gebogen, sein schwaches Lämpchen hinaushaltend. Aber im nämlichen Moment steigt die Sonne in siegender Pracht aus dem unabsehbaren Wellenbette. Der Strom wird zum Lichtmeer, und die erfreute Welt, strahlend im Glanze des Himmels, bedarf nicht mehr des künstlichen schwachen Lichts des in der Dämmerung Wohnenden.

Kein Miniaturbild, kein berühmtes Kabinetsstück der fleißigsten niederländischen Meister späterer Zeit, kann bis in die kleinsten Einzelheiten zarter und vollendeter seyn als diese unbeschreiblich herrlichen Bilder bei möglichster Großheit der Zeichnung und des Ausdrucks, und bei der blendendsten Farbenpracht es sind. Sie sind ein Juwel, ein Kleinod, dessen Glanz man gesehen haben muß, um daran zu glauben.

Außer diesen sechs Gemälden Hemlings besitzt die Boisseréesche Sammlung von diesem Meister noch eine Auferstehung Christi, drei Fuß fünf Zoll hoch, einen Evangelisten Johannes von derselben Größe, und, grau in grau gemalt, eine heilige Katharina und eine heilige Barbara. Jedes derselben ist seiner würdig, doch eile ich an ihnen vorüber zu dem göttlichsten erhabensten Christuskopf, der je einem Sterblichen vorgeschwebt hat und von ihm dargestellt wurde.

Minder jugendlich aufgefaßt, könnte er für einen Gott Vater gelten, doch den Ausdruck desselben, diesen innigen Verein göttlicher Hoheit und unendlichen Erbarmens der ewigen Liebe sprechen Worte nicht aus. Ehrfurchtsvolle Schauer

ergreifen Jeden vor diesem wunderbaren Bilde; Unedles oder Gemeines in seiner Nähe nur zu denken, muß unmöglich seyn, denn die wunderklaren leuchtenden Augen blicken uns in die tiefsten Tiefen der Seele, mit fast strafendem Ernst. Die höchste Schönheit des zum vollkommensten Mann herangereiften Jünglings tritt hier uns entgegen, obgleich wir dabei die Unmöglichkeit fühlen, dieser Gestalt irgend im Leben zu begegnen, denn sie ist die eines jugendlichen Gottes, für menschliche Leiden und Freuden, selbst für menschliche Tugend zu erhaben.

Wie dieses wunderbare Bild gemalt ist, bleibt ein Räthsel; je länger man es betrachtet, je lebendiger wird es; man lobt ja das Wasser eines Diamanten, ich möchte diesen Ausdruck borgen, indem ich von den Augen dieses Christus spreche; nie, selbst nicht in der Natur, meine ich ähnliches gesehen zu haben.

Uebrigens gleicht dieser Christuskopf auf das genaueste dem hundert und fünfzig Jahre nach Christo bereits in der Kirche angenommenen Typus desselben. Das Bild, über welches der Papst noch alljährlich in Rom die Weihe ausspricht, so wie

alle alten Christusbilder der neugriechischen Schule tragen dieselben Züge, ja selbst das dunkle furchtbare Haupt auf dem Schweißtuch jener heiligen Veronika, welche Goethe uns als den höchsten Gipfel byzantinischer Kunst im ersten Heft seines Werks über Kunst und Alterthum so anschaulich darstellt. Ich habe diese beiden Gemälde mit einander lange und aufmerksam verglichen, und es läßt sich nicht wegleugnen, jenes medusenartige braune Haupt, in aller seiner wundersamen Verzogenheit, zeigt dennoch die höchste Aehnlichkeit mit dieser schönen Gestalt in der höchsten Blüthe jugendlicher Kraft.

Die Traditionen von der eigentlichen Gestalt des Heilands sind vielfältig und auf mannichfache Weise bis auf unsre Tage gekommen. Die merkwürdigsten derselben hat Johann Reiske, Rector zu Wolfenbüttel, im Jahr 1685 gesammelt, und ihnen unter dem Titel **de imaginibus Jesu Christi** ein gelehrtes und gründliches Werk gewidmet. Einige dieser Beschreibungen scheinen mit so ächt physiognomischem Sinn und mit so individuellen Zügen aufgefaßt, sie stammen aus so grauer, den Tagen Christi naher Vorzeit, sie tragen so ganz

den Stempel einfacher Wahrheitsliebe, daß es beinahe unmöglich wird, ihnen in der Hauptsache allen Glauben zu versagen, wenn gleich sich Gründe finden, die es mehr als zweifelhaft machen, daß zum Beispiel folgender Brief gerade vom Consul Lentulus geschrieben sey, welcher fünf und zwanzig Jahre nach Christi Geburt lebte, und ihn persönlich gekannt haben konnte. Ich lasse diesen Brief um so lieber hier folgen, als er die Hauptzüge des Hemlingschen Christuskopfes weit besser beschreibt als ich es vermöchte.

Brief des Consul Lentulus.

Es hat sich bei uns hervorgethan und lebt noch ein Mensch von vielen Tugenden, den man Jesus nennt, welcher von vielen Leuten ein Prophet der Wahrheit, von seinen Jüngern aber Sohn Gottes genannt wird. Dieser erwecket die Todten und heilet die Kranken. Er ist ansehnlich, lang von Wuchs und von solchem Ansehen, daß ihn Jedermann liebet und fürchtet. Er hat bräunliche Haare, wie die Farbe einer reifen Haselnuß, oben glatt und dunkel, doch unten zu etwas kraus und heller um die Schultern, auf dem Haupte getheilt, nach Art der Nazaräer;

eine freie Stirn und munteres Angesicht, ohne Runzeln und Flecken, mit einer mäßigen Röthe geziert; Nase und Mund sind ohne Tadel, sein voller Bart, dem Haupthaare ähnlich, ist nicht lang und in der Mitte gespalten. Er ist aufrichtigen und beständigen Gesichts, von großen klaren Augen, entsetzlich wenn er bestraft, liebreich und sanftmüthig wenn er ermahnt, fröhlich, doch mit einem anständigen Ernst; man hat ihn niemals lachen gesehen, wohl aber zum öftern weinen; er spricht wenig, aber Alles mit Ansehn; seine Gestalt ist vortrefflich vor allen Menschenkindern.

Auf höchst überraschende Weise fand ich in Berlin, in der nämlichen reichen Sammlung, welche auch die unschätzbaren Seitentafeln des Gentner Gemäldes von van Eyck besaß, und jetzt in dem dort neu erbauten Müseum aufgestellt ist, den deutlichsten Beweis, daß Hemling, durch jene alte Beschreibungen geleitet, seinen wunderbaren Christus malte. Für diesen Beweis nämlich mußte ich einen Christuskopf ansehen, den ich dort fand mit folgender Unterschrift. **Johes de eyk me fecit et apleivit anno 1438. 31. January AAE. IXH. XAN. Primus et Novissimo.**

Dieser Kopf, der auch ohne die Unterschrift für eines der Meisterwerke Johann van Eycks gelten müßte, schien mir jenem von Hemling so durchaus ähnlich, daß ich ihn für den nämlichen gehalten hätte, ohne die Kruste von Kerzendampf und Staub, welcher ihn noch verdunkelt, da hingegen der, welchen die Herren Boisserée besaßen, von allen jenen Unbilden befreit, in blendender Frische der Farben strahlt, als käme er eben von der Staffelei. Wahrscheinlich würde sich mancher Unterschied zwischen beiden Gemälden entdecken lassen, wäre es möglich sie neben einander zu stellen, doch so dünkte mir die Aehnlichkeit täuschend, nur daß mir das Berliner Gemälde bei genauer Betrachtung minder groß vorkam als das der Boisseréeschen Sammlung. Jedes dieser Gemälde ist zu vortrefflich, zu sichtlich und unwiderleglich von Meisterhand, als daß man eines für die Kopie des andern halten könnte, und so ist denn nur denkbar, daß das nämliche Ideal, aus alten Traditionen und Bildern geschöpft, beide große Meister zu höchst ähnlicher Darstellung ihres göttlichen Gegenstandes begeisterte.

Quyntin Meßis.

Kein freundlicher Stern leuchtete der Geburt und der Kindheit des armen Quyntin; Dunkelheit und Armuth empfingen ihn, als er um das Jahr 1450 zu Antwerpen ins Leben trat. Sein Vater, ein armer Handwerker, starb, da Quyntin als unmündiges Kind diesen Verlust noch nicht zu empfinden vermochte, und seine Mutter erzog ihn unter Kummer, Mangel und Sorgen, bis er kräftig genug schien, um bei einem Handwerker die Lehrjahre antreten zu können. Sie brachte ihn in dieser Absicht zu einem Schmied, wahrscheinlich weil auch sein Vater dieses Gewerbe betrieben hatte; dort wuchs er vollends heran, bei schwerer Arbeit und grober Kost, theilte, sobald er es vermochte, den sauer erworbnen kärglichen Lohn mit seiner Mutter, die mit ihm Haus hielt,

und die er herzlich liebte und ehrte, und führte so ein dunkles, kümmerliches Leben, bis in sein zwanzigstes Jahr.

Die schwere Arbeit am Ambos mochte dem von der Natur einer höhern Bestimmung geweihten Jüngling wenig zusagen; das mühevolle Leben, die gewaltige körperliche Anstrengung, zu welcher kindliche Liebe ihn trieb, griffen ihn heftig an, seine Kräfte erlagen und er fiel in eine tödtliche Krankheit. Lange lag er schwer und gefährlich krank in der ärmlichen Hütte seiner trostlosen Mutter, die nun, da sie ihrer einzigen Stütze beraubt war, nicht mehr wußte, wie sie für sich und ihren Sohn nur das Nothdürftigste herbeischaffen sollte, so daß Beide Mangel und Noth litten. Jugend und eine unverdorbne Natur halfen ihm zwar endlich die Todesgefahr überwinden, doch mußte er noch Mondenlang das Bette hüten, und der Anblick seiner darbenden Mutter, das Gefühl ihr noch lange nicht helfen zu können, quälten ihn unabläßig, mehr als Krankheit oder Schmerz, und brachten ihn fast zur Verzweiflung. Freunde, Verwandte, Bekannte, die seinem Schmerzenslager mitleidig nahten, bat er unab-

lässig, ihm einen Erwerbsquell anzuweisen, den er in seiner gegenwärtigen Lage zur Erleichterung häuslicher Noth ergreifen könne, doch niemand wußte Rath.

Es war eben um die lustige Fastnachtszeit, und mancherlei Gebräuche und Lustbarkeiten waren in jenen Tagen, besonders bei den unteren Ständen, im Schwange, von denen unsre verfeinerte Sitte nichts mehr weiß. So war es denn auch damals in den niederländischen Städten Gebrauch, daß in dieser Zeit allgemeiner Fröhlichkeit die Armen und Schwachen, welche in den Hospitälern verpflegt wurden, in den Straßen von Haus zu Haus zogen, eine große aus Holz geschnitzte und mit bunten Lappen behangene Puppe mit sich herumführten, und den Kindern buntbemalte Bilderchen schenkten, von deren Eltern sie dafür mit mancherlei Gaben wieder erfreut wurden. Diese Bildchen, deren man zur Vertheilung eine sehr große Anzahl bedurfte, bestanden aus illuminirten Holzschnitten, und glücklicher Weise kam endlich einer von Quyntins Freunden auf den Einfall, ihm zum Anmalen dieser Holzschnitte, als zu einem Erwerbszweige zu rathen, dem auch

wohl ein Kranker vorstehen könne. Um zu begreifen, wie Quyntins Freund gerade auf diesen, dem Handwerk des Hufschmieds so entgegengesetzten Gedanken verfallen konnte, müssen wir wohl annehmen, daß Quyntin ohnehin schon in gesunden Tagen sich und seine Freunde durch rohe Kunstversuche zu ergötzen pflegte, eine Voraussetzung, die überdem sehr natürlich scheint, da angebornes Kunsttalent, auch bei dem schwersten Druck der Aeußerlichkeiten, sich immer ans Licht drängt, gleich dem auf harten Felsengrund gefallnen Samenkorn, das im Frühlingsthaue wenigstens Keime treibt, wenn gleich späterhin kein günstiger Boden die schwachen Wurzeln der edlen Pflanze in Schutz nimmt.

Der schwache, kaum genesende Jüngling folgte dankbar des Freundes wohlgemeintem Rathe, und die leichte Arbeit gelang ihm über sein Erwarten und Hoffen. Seine Fertigkeit in ihr wuchs mit jedem Tage, die Bildchen geriethen zusehends immer besser, sie gewannen immer ausgebreitetern Absatz, und Noth und Sorge waren bald aus seinem kleinen Haushalte verbannt. Bessre Pflege und Ruhe des Gemüths beförderten mächtig seine gänzliche Herstellung, so daß er nach einiger Zeit

wieder völlig zu Kräften gelangte. Doch während dem waren auch die fröhlichen Faschingstage vorübergezogen, man bedurfte der Bildchen vor der Hand nicht weiter, und Quyntin mußte sich wieder, wenn gleich mit schwerem Herzen, dem Ambose zuwenden, und der weit liebern Beschäftigung entsagen, zu der bittre Noth ihn geführt hatte.

Er lebte und hämmerte nun wieder eine Weile so fort, im dumpfbeklemmenden sehnsüchtigen Gefühl, das so oft den Frühling talentreicher Jünglinge umdüstert, die ohne Mittel und Wege dazu zu entdecken, dennoch den Trieb zum Höheren dringend in sich empfinden. Doch endlich ging ein heller Stern seinem Leben auf, der ihm wirklich der rechten Bahn zuleuchtete.

Dieser Stern strahlte in dem Auge eines sehr schönen Mädchens, und dem armen Schmiedejungen gerade ins Herz. Das hübsche Kind war nicht von so hohem Stande, daß Quyntin sich ihr nicht hätte nahen dürfen, es schien ihm auch sogar, als ob er nicht ungern würde gesehen werden, wenn nur nicht seine schmutzige Arbeitsjacke, seine vom Führen des Hammers gehärteten Hände, sein von Kohlenstaub geschwärztes Gesicht, das in niederländischer Reinlichkeit erzogne Mädchen zurück-

geschreckt hätten, dem es obendrein an Freiern und Verehrern nicht mangelte. Der arme Quyntin wußte seiner Noth vollends kein Ende, als ein artiger geputzter Gesell, ein Maler seines Handwerks, sich ernstlich um das Mädchen bewarb. Er war der Verzweiflung nahe, als eine Aeußerung der Jungfrau, die er durch die dritte Hand vernahm, ihn plötzlich wieder ermuthigte: „Wäre doch jener der Hufschmied, und Quyntin der Maler," hatte sie gesagt, und dies war ihm genug. Er ließ den Ambos stehen, warf den Hammer weg, und sich ganz der Kunst in die Arme, zu der schon längst sein innerer Genius ihn gezogen hatte.

Mit dem Eifer der Jugend, von heißer Liebe getrieben, durch schnelles seltnes Gelingen begeistert, arbeitete er nun Tag und Nacht, und, wie behauptet wird, ohne die Leitung eines Meisters zu Hülfe zu nehmen; was ihm wahrscheinlich weder seine Armuth noch der Wunsch, die Geliebte seines Herzens bald heimzuführen, erlaubten. Denn nach dem Gebrauche damaliger Zeit, in der auch die Kunst zunftmäßig betrieben ward, hätte er nicht nur ein Lehrgeld zahlen, sondern sich auch auf mehrere Jahre bei einem Lehrherrn

verdingen müssen, die er zu opfern nicht Willens war.

Durch fleißiges Studium der Natur und der vielen herrlichen Werke großer Meister, welche seine, zu jener Zeit lebensreiche und prachtvolle Vaterstadt Antwerpen schmückten, machte er in kurzer Zeit die bewundernswürdigsten Fortschritte in der Kunst, und ward um so eher berühmt, da Jedermann auch durch die schnelle Entwickelung seines Talents, und die wunderbare Umwandlung eines Hufschmieds in einen Maler in das größte Erstaunen versetzt ward. Sein schönes Mädchen belohnte ihn, wie billig, mit ihrer Hand, er führte mit ihr unter seinen Landsleuten ein langes glückliches Leben in Ehre und Wohlhabenheit, und auf allen seinen Gemälden, wo es nur irgend der Gegenstand erlaubte, lächelt uns noch immer, nach mehr als dreihundert Jahren, ihr freundliches anmuthiges Köpfchen entgegen, denn er liebte sie immerfort mit unwandelbarer Treue. Auch die Tonkunst verschönerte sein Leben; er übte sie mit großem Gelingen, und war deshalb unter seinen Landsleuten ebenfalls bekannt und geliebt. Er starb 1529 im neun und siebzigsten Jahre seines Alters. Wie hoch seine Vaterstadt ihn ehrte,

beweiſ't ſein in Stein gehauenes Profil, an der Außenſeite der Marienkirche zu Antwerpen, mit der Umſchrift des bekannten Verſes „Connubialis Amor etc.“ Auch ſteht unweit dieſer Kirche ein mit künſtlicher Eiſenarbeit recht ſchön verzierter Brunnen, von welchem die Tradition unter dem Volke lebt, daß Quyntin Meßis ihn noch als Schmied verfertiget habe, was aber nicht glaublich iſt, da er wohl ſchwerlich in ſeinem Handwerke, das er nicht liebte, und bald verließ, bis zu dieſem Grade der Kunſt es gebracht haben kann.

In der Ausübung ſeiner eigentlichen Kunſt war Quyntin Meßis kein blinder Nachahmer des ſchon Vorgefundnen. Sein kräftiges beharrliches Gemüth bahnte ſich einen eignen Weg und ſeine Gebilde tragen den Stempel einer ihm ganz angehörenden Originalität, die nicht ohne Anmuth iſt. Die zierliche und ausgeführte Vollendung der Meiſter ſeiner Zeit konnte er ſich nie ganz zu eigen machen, vermuthlich weil ſeine durch ſchwere Arbeit in der Jugend minder gefügig gewordne Hand ihm nicht erlaubte, es ihnen hierin gleich zu thun; dafür aber erfand er ſich eine eigenthümliche Art, auf den Effekt hin zu arbeiten, die vor ihm Niemand weder kannte noch übte.

Sein Kolorit ist warm und kräftig, obgleich es sich mit van Eycks und Hemlings Farbenglut nicht messen kann. Mit festem herzhaften Pinsel stellte er was er wollte auf die Tafel hin; in einiger Entfernung gesehen, erscheinen seine Gemälde sogar sehr fleißig gearbeitet, wenngleich etwas trocken und scharf gezeichnet. Der warme Ton, die anscheinende Ausführlichkeit geben ihnen einen ganz eignen Reiz, doch in der Nähe schwindet der Zauber, den ihnen die Ferne verlieh, und man findet sie im Vergleich eher etwas rauh und hart.

Eines seiner vorzüglichsten Gemälde, vielleicht das beste unter allen, eine Abnahme vom Kreuz, befand sich zu Karl von Manders Zeiten in der Marien-Kirche zu Antwerpen und wird jetzt, als eine seltne bedeutende Zierde des dortigen Museums, von Kennern und Kunstfreunden allgemein bewundert. Den todt daliegenden Christus hat, wie man glaubt, der Maler nach der Natur gemalt; der Ausdruck des Schmerzes der Mutter und der übrigen Umstehenden, so wie auch die Behandlung der Farben, verdienen das höchste Lob. Zwei ehrwürdige Greise richten das Haupt und den obern Theil des eben vom Kreuz heruntergenommenen Körpers ein wenig auf, während

die heiligen Frauen seine Wunden salben. Die Mutter, von Johannes unterstützt, liegt tief gebeugt, in schmerzlicher Anbetung, vor der entseelten Hülle ihres göttlichen Sohnes hingesunken. Zur Rechten erblickt man im Hintergrunde die Stadt Jerusalem, zur Linken das Grab, das eben bereitet wird, und über welches der Berg Kalvari hervorragt.

Auf einem der Flügelbilder erblickt man das abgeschlagne Haupt Johannes des Täufers auf der Tafel des Königs Herodes, der dem zierlichen Tanz seiner schönen jugendlichen Tochter mit großem Wohlgefallen zusieht, auf dem zweiten Flügelbilde ist der Märtyrer-Tod des Evangelisten Johannes, der in einen Kessel mit siedendem Oel gestürzt wurde, abgebildet. Dieses Gemälde gehörte ursprünglich der Tischlergilde zu Antwerpen, für die Quyntin Meßis auf ihre Bestellung, um den vorher bestimmten Preiß von dreihundert Gulden es gemalt hatte. Aus alten Urkunden vom sechs und zwanzigsten Mai 1511, die in den Stadt-Archiven von Antwerpen bewahrt werden, geht hervor, daß man diese Summe dem Meister nur theilweise auszahlte, und er für den Rest mit einer Leibrente für seine Kinder sich begnügen

mußte. König Philipp der Zweite von Spanien ließ dem Meister eine weit beträchtlichere Summe für sein Werk bieten, doch dieser blieb seinem der Tischlerzunft einmal gegebenen Worte treu, obgleich sie ihre Verpflichtung gegen ihn nicht ganz erfüllte. Dem Meisterwerke drohte bald darauf, als die Bilderstürmer vernichtend herumzogen, große Gefahr, doch es ward sorgfältig verborgen und gerettet, wo so vieles zu Grunde ging. Endlich im Jahr 1577, zwangen die Umstände die Besitzer es an die Stadt Antwerpen selbst zu verkaufen, welche ihm den Ehrenplatz in der Marien-Kirche einräumte. Sie erhielten die damals beträchtliche Summe von fünfzehnhundert Gulden dafür, die sie zum Ankauf eines Zunfthauses verwendeten, dessen sie nöthig bedurften.

Die Boisseréesche Sammlung besitzt ebenfalls ein sehr vorzügliches figurenreiches Gemälde dieses Meisters, dessen Gegenstand mir indessen nicht mehr gegenwärtig genug ist, um es hier näher zu beschreiben. Auch habe ich in andern Sammlungen manche seiner Arbeiten getroffen, meistens von fröhlichem heitern Eindruck, doch mögen sie im Ganzen jetzt selten seyn.

Johann Meßis, Quyntins Sohn, war zu-

gleich dessen Schüler, und galt zu seiner Zeit für einen über die Mittelmäßigkeit sich erhebenden Maler, ohne bei weitem den Ruhm seines Vaters zu erreichen. Jedoch machte er sich dessen Art zu malen so zu eigen, daß manche seiner Arbeiten für die seines Vaters gehalten wurden, und vielleicht es noch werden. Die Gallerie in Schleisheim besaß von diesem Johann Meßis eine Abbildung des Evangelisten Matthäus in halber Figur, die sich wahrscheinlich jetzt in der Münchner Gallerie befindet. Seine gelungensten Werke waren vielleicht die zahlreichen Kopien einer von seinem Vater gemalten Wechslerstube, in welcher nach damaliger Art Gold gewogen und gezählt wird. Man trifft in fast allen bedeutenden Kunstsammlungen eine davon, die gewöhnlich für das Original ausgegeben, und selbst von den Besitzern dafür gehalten werden, während dieses sich in der königlichen Sammlung zu Windsor befindet; so genau wußte Johann Meßis sich die Manier seines Vaters anzueignen, dem er übrigens weder in ächtem Kunstsinn noch Erfindungsgeist noch Führung des Pinsels gleichzustellen ist.

Barent von Brüssel, auch Bernhard von Orlay genannt.

Weit freundlicher als dem armen Quyntin Meßis lächelte das Glück der Geburt dieses Meisters, der schon in früher Jugend nach Rom kam, wo er unter die Zahl von Raphaels Schülern aufgenommen ward. So vom Schicksal begünstigt, bildete er sein angebornes und ausgezeichnetes Talent auf das allervielseitigste aus; er malte in Oel, mit Wasserfarben, auf Glas, alles mit gleichem Gelingen, und kehrte endlich als vollendeter Meister nach Brabant zurück, wo Kaiser Karl der Fünfte ihn unter die Zahl seiner Hofmaler aufnahm. Besonders erwarb er sich die Gunst dieses Fürsten durch mehrere große Jagdstücke, nach welchen der Kaiser in den kunstreichen Fabriken

von Brüssel kostbare und prächtige Tapeten weben ließ. Die Gegend und die Holzungen um Brüssel waren in diesen Gemälden auf das treuste kopirt, so daß Karl der Fünfte den Schauplatz seiner ehemaligen Lust in ihnen wieder erkennen konnte; auch war dessen Bildniß und das der Fürstinnen und Fürsten seines Hauses, die bei den Jagdfesten gegenwärtig gewesen, in diesen Gemälden vollkommen ähnlich dargestellt.

Aus dem Dienste Karls des Fünften trat Bernhard von Orlay in den der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Parma, Kaiser Karls natürlichen Tochter. Auch diese Fürstin zeichnete nach dem Beispiel ihres Vaters den Künstler auf das ehrenvollste aus und belohnte alle seine Arbeiten mit königlicher Freigebigkeit, so daß er sich nicht nur Ehre, sondern auch ein bedeutendes Vermögen erwarb. Für diese Fürstin, so wie früher für ihren Vater, malte er außer vielen andern bedeutenden Werken auch noch mehrere große Vorbilder, Kartons oder Patronen zu gewirkten Tapeten, damals ein Hauptgegenstand des Luxus in den Palästen der Großen. Sechszehn von diesen wurden fast hundert Jahre nach ihrem Entstehen

im Haag wieder ans Licht gebracht; auf jedem derselben sah man eine Fürstin oder einen Fürst aus dem Nassauischen Hause zu Pferde abgebildet, und alle waren von so seltner Vortrefflichkeit, daß der damalige Statthalter der Niederlande, Moritz von Nassau, sich bewogen fühlte, sie durch den in Delft wohnenden Maler, Hans Jordaen von Antwerpen, kopiren zu lassen.

Dieser Meister war damals hoch berühmt, nicht nur wegen seiner Kunst, sondern auch wegen seiner seltnen Fertigkeit und der wenigen Zeit, deren er zur Vollendung eines Gemäldes bedurfte. In Italien, wo er sich lange aufhielt, pflegten seine Kunstgenossen deshalb zu sagen: er schöpfe seine Figuren mit dem Löffel aus den Farbentöpfen heraus, und von diesem Scherz trug er auch späterhin in seiner Heimath den Namen Potlepel (Topflöffel) davon.

Neben den Arbeiten für den Hof, schmückte Bernhard von Orlay auch viele Kirchen und öffentliche Gebäude in den Niederlanden mit großen Gemälden von bedeutendem Werth. Eines der berühmtesten und schönsten derselben befand sich in der Kapelle der Allmosenpfleger zu Antwerpen; es stellte das jüngste Gericht vor. Die Tafel, auf

welche er dieses Bild malte, ließ er vorher ganz übergolden, wodurch seine Farben an Glanz und Durchsichtigkeit unendlich gewannen, besonders in den Luftpartiëen, in welchen der goldne Grund sichtbar hervorschimmerte; wahrscheinlich um, wie auf dem Danziger Gemälde, die überirdische Atmosphäre des geöffneten Himmels anzudeuten. Descamp giebt dieses Gemälde für eine große gemalte Fensterscheibe aus, weil er wahrscheinlich mit gewohnter Flüchtigkeit sich nicht die Mühe nahm, Karl von Manders Beschreibung desselben recht zu verstehen, und Fuesli ließ sich dadurch verleiten, es in seinem Künstler-Lexikon ebenfalls als solche anzuführen. Dieses zu widerlegen bedarf es kaum mehr als der Bemerkung, daß eine stark mit Gold belegte Fensterscheibe unmöglich durchsichtig bleiben kann, was doch ein Haupterforderniß der alten Glasmalerei war. Uebrigens war Bernhard von Orlay, wie schon früher erwähnt ward, auch in dieser, seinem Zeitalter eigenthümlichen Kunst ein großer Meister, und viele Kirchen in Brüssel prangten mit solchen schimmernden Werken von seiner Hand.

Für die der Malerzunft eigene Kapelle zu Me-

cheln malte Bernhard von Orlay eine sehr geprießne Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr ist der heilige Lukas im Begriffe, die himmlische Erscheinung auf seiner Tafel nachzuzeichnen. Die Seitenbilder dieses Altargemäldes waren von Michael Coxcis, von dem in den nächstfolgenden Blättern ausführlicher gesprochen werden wird.

In unsern Zeiten sind Bernhard von Orlay's Gemälde sehr selten geworden, doch besitzt die Boisseréesche Sammlung eines derselben, dessen seltne Vortrefflichkeit in der Ausführung, geistreiche Komposition und hohe Naturwahrheit in Ausdruck und Form, den Werth dieses alten Meisters auf das anschaulichste beurkunden. Es stellt den heiligen Norbertus vor, der im Anfange des zwölften Jahrhunderts Bischof von Magdeburg wurde und kurz vorher nach Antwerpen gerufen ward, um mit einem damals berühmten Ketzer über Glaubensartikel zu disputiren und ihn wo möglich der Wahrheit zuzuwenden.

Der heilige Bischof steht in diesem Gemälde auf der nicht sehr hohen Kanzel einer schönen, mit mehreren Zuhörern belebten Kirche. Eindringende

Beredtsamkeit, feste Ueberzeugung, und ernstes Hinstreben zum Zweck sind der Ausdruck seines edlen Gesichts und seiner zwar warmen doch gemäßigten Rednergeberde. Er scheint eben ein sehr eindringendes Argument vorgebracht zu haben, und beobachtet den Eindruck desselben auf seinen ihm rechts gegenüber stehenden Gegner. Mit dem Ausdrucke innern Kampfes, halb erfreut, halb betrübt, achtet dieser mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Worte des Redners, während seine um ihn versammelten Angehörigen, von einer Art innerer Beklommenheit ergriffen, den Ausgang erwarten. Neben dem Ketzer hat der Maler sein eignes Bild unter den Zuhörern angebracht, an dessen Aehnlichkeit mit bekannten Abbildungen des Meisters die Besitzer zuerst dieses Gemälde für eine seiner Arbeiten erkannten. Unter der Kanzel sitzt eine sehr schöne Frau mit ihrer kaum der Kindheit entwachsenen Tochter; das junge Mädchen fühlt sich mit jugendlicher Schwärmerei von der eindringenden Rede ergriffen, während die Mutter mit dem Ernste der Erfahrung und dem ruhigen Abwarten des reiferen Alters nur still sinnend dem Vortrage des Heiligen aufmerksam zu folgen scheint. Das

ganze Gemälde ist nicht groß, doch das Leben, der Ausdruck in diesen kleinen Figuren, so wie auch die ganze Anordnung unübertrefflich. In der kleinen Kirche einer der Erziehung junger Töchter jetzt gewidmeten frommen Anstalt in Antwerpen, hängt seit alter Zeit ein großes figurenreiches Gemälde, ein berühmtes Meisterwerk Bernhards von Orlay; aber in einem traurigen Zustande, schlecht beleuchtet, mit einer Kruste hundertjährigen Schmutzes überzogen, so daß es schwer, fast unmöglich wird auch nur den Gegenstand desselben zu erkennen. In der Sammlung des Herrn von Bettendorf in Aachen befindet sich eine sehr figurenreiche Kreuzigung von diesem alten Meister, in Anordnung und Behandlung schon an die italienische Schule erinnernd. Auf einem zu diesem Gemälde gehörenden Flügelbilde ist die Auferstehung des Heilandes dargestellt. Der Auferstandne schwebt über dem noch versiegelten von vier Wächtern umgebnen Grabe, von denen zwei in Schlaf versunken daliegen. Einer der wachenden, der von Schrecken ergriffen so heftig aufschreit, daß man ihn zu hören glaubt, ist auf eine so naturgetreue humoristische Weise dargestellt,

daß man über seine Erscheinung in diesem einem ernsten heiligen Gegenstande gewidmeten Gemälde unmöglich zürnen kann. Die Sammlung des Prinzen von Oranien in Brüssel bewahrt ebenfalls zwei trefflich gemalte Porträte von Bernhard von Orlay; das einer schönen Frau, die für Petrarca's Laura gehalten wird, und noch einer jungen Dame, mit einem Kätzchen im Arm. Bernhard von Orlay erreichte, wie fast alle Maler seiner Zeit, ein bedeutendes Alter. Er starb, siebenzig Jahre alt, im Jahr 1560.

Michael Coxcis.

Diesem Meister ward, wie in Johann van Eycks Leben früher erwähnt ist, die Ehre, das berühmte Altarbild in Gent für König Philipp von Spanien zu kopiren. Im Jahr 1497 zu Mecheln geboren, zeigte er schon in früher Jugend die ausgesprochensten Anlagen für seine Kunst, welche er als Schüler Bernhards von Orlay durch den rühmlichsten Fleiß auszubilden strebte. Mit unermüdetem Eifer wendete er alle seine Zeit auf die Befolgung der Lehren seines Meisters, kannte kein andres Vergnügen als das Gelingen seines Strebens, und verlebte so seine Jugend in Mäßigkeit und Arbeit, ohne sich von seines Gleichen zu der Verderbtheit der Sitten hinreißen zu lassen, die in den Niederlanden gerade in seinen Jugendtagen nur zu allgemein herrschend wurde.

Nach vollendeten Lehrjahren zog er, wie früher auch sein Lehrer gethan hatte, nach Rom, wo er geraume Zeit verweilte, und unermüdet der Kunst lebte. Er zeichnete und malte viel nach Raphael

und andern großen italienischen Meistern, nahm Rath und Lehre an, und ward bald auch durch Uebertragung bedeutender Arbeiten ehrenvoll ausgezeichnet. So malte er unter andern in der alten Peterskirche zu Rom eine Auferstehung Christi al Fresco auf der Mauer; auch die Kirche St. Maria della pace und andere prangten mit seinen Werken.

An der Hand einer italienischen Gattin kehrte Michael Coxcis endlich wieder in die Heimath zurück. Diese war eine eben so verständige als geistreiche Frau, welche durch ihr sittliches Betragen sich und ihm allgemeine Achtung erwarb. Sie hielt sowohl durch Theilnahme an seinen Kunstwerken als durch Bitten und Ermahnungen zu stetem Fleiße ihn an, und veranlaßte dadurch nach und nach die Erwerbung eines bedeutenden Vermögens. Nachdem sie mehrere Jahre glücklich mit ihm verlebt hatte, starb sie, und Michael Coxcis wählte bald darauf unter seinen Landsmänninnen eine zweite Gattin, doch von minder ausgezeichneten Eigenschaften. Diese zweite Ehe blieb kinderlos, aus der ersten aber hatte Michael einen Sohn, Namens Raphael, den er für die Kunst bildete.

Dieser ward zwar ein ganz guter Maler, doch gewiß kein Raphael, wozu der Vater ihn doch in

der Taufe bestimmt zu haben scheint. Wenige seiner Werke sind auf die Nachwelt gekommen, dennoch erhielt er späterhin eine Art von Berühmtheit durch seinen Schüler Caspar de Crayes, welcher zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts unter die damals vorzüglichsten in Flandern lebenden Maler gezählt ward.

Das erste Gemälde, wodurch Michael Coxcis nach seiner Rückkunft aus Italien sich berühmt machte, war ein großes Altarbild, ein gekreuzigter Christus, im Schloß Halsenberg, wenige Meilen von Brüssel, zu welchem alle Kunstverständige und Künstler aus Brüssel hinzogen, um es mit freudiger Bewunderung zu betrachten. Eine Darstellung des Todes der heiligen Jungfrau, auf dem Altar der Kirche St. Gallus in Brüssel, war ebenfalls ein herrliches allbewundertes Werk unsers Meisters, doch leider kam dieses, so wie auch das vorerwähnte, späterhin während der niederländischen Unruhen in die Hände eines gewissen Thomas Werry, eines Kunsthändlers, der in jener traurigen Zeit die allgemein herrschende Raubsucht und Unordnung benutzte, um diese und viele andere herrlichen Kunstwerke umsonst oder für ein Spottgeld zu erhalten, und sie dann nach Spanien

führte, wo man sie mit Gold aufwog. Unzählbare Kunstwerke wurden damals auf diese Weise den unglücklichen Niederlanden entführt, auch die beiden Seitengemälde, welche Michael Coxcis zu Bernhard von Orlay's Abbildung des Evangelisten Lukas und der heiligen Jungfrau in der Kapelle der Malergilde zu Mecheln gemalt hatte, und die zu den besten seiner Arbeiten gezählt wurden.

Während eines sehr langen glücklichen Lebens gingen viele größere und kleinere Gemälde aus der Werkstatt des fleißigen Meisters hervor. So hatte er unter andern für die Marien-Kirche in Antwerpen einen heiligen Sebastian von seltner Schönheit gemalt, und eine Einsetzung des heiligen Abendmahls, welche den Altar der Kirche St. Gallus in Brüssel schmückte. Ueberall strebte man nach dem Besitz seiner Werke, doch wollten Kunstverständige seiner Zeit seinen früheren Arbeiten vor den später entstandnen in mancher Hinsicht den Vorzug geben. Er selbst hatte die innigste Freude an seiner Kunst, und bewahrte mehrere seiner Lieblingsarbeiten, die er um keinen Preiß wegzugeben entschlossen war, in dreien Palast-ähnlichen Häusern, welche in Mecheln sein Eigenthum waren, und einen Theil seiner großen wohlerworbnen Reichthümer ausmachten.

Mit leichtem feinen Pinsel wußte Michael Coxcis seinen Gestalten etwas höchst Gefälliges und Heitres zu verleihen, und obgleich man das kräftige naturgetreue Kolorit seiner großen Vorgänger wohl zuweilen vermissen könnte, so ist es doch unmöglich, dem Zauber seiner leicht aufgetragnen hellen schönen Farben zu widerstehen. Wie unbeschreiblich reizend er seine weiblichen Gestalten darzustellen, wie köstlich er sie zu schmücken wußte, beweisen zwei Gemälde in der Boisseréeschen Sammlung. Jedes von diesen enthält nur eine einzige Figur; das eine die Abbildung der heiligen Katharina, das andere die der heiligen Barbara, beide fürstlich geschmückt, mit Juwelen, Gold, Perlen und hellfarbigen glänzenden Gewändern. Nichts kann lieblicher seyn als diese beiden jugendlichen Köpfchen, besonders das der heiligen Barbara; ein zarter durchsichtiger, leicht geschlungner Schleier bildet ihren höchst gefälligen Kopfputz. Eigne Erfindung bei der Darstellung bedeutender Momente in seinen größern Kompositionen war indessen nicht die glänzendste Seite dieses sonst so trefflichen Meisters. Oft bei der Zusammenstellung seiner Gruppen in Verlegenheit, half er sich mit seinen aus Italien gebrachten Studien, mit Erinnerungen aus den

Werken seiner dortigen berühmtesten Kunstgenossen. Deshalb war er höchst unzufrieden als Hieronymus Cock eine Sammlung Kupferstiche nach Raphaels Werken herausgab, weil dadurch offenbar wurde, wie sehr er diese, besonders bei seiner Darstellung der sterbenden Maria, benutzt hatte.

Bei seinem großen Reichthum ward Michael Coxcis dennoch nicht lässig im Erwerb und verschmähte ihn selbst im Kleinen nicht. So hatte er eine ihm eigne Art, eine weiße Wand von oben bis unten mit allerlei artigen Verzierungen zu bedecken, die er sehr behende mit der Kohle hin zu zeichnen wußte, und ließ sich durch kleine ihm angenehme Geschenke leicht dazu bewegen.

Den Mangel an innerer, Alles belebenden Poesie, der aus seiner Verlegenheit bei der Komposition größerer Gemälde hervorgeht, ersetzte bei ihm, wie bei so vielen sonst geistreichen Männern, ein leichtes schnelles Auffassungsvermögen, und eine große Fertigkeit, zwei ganz entgegengesetzte Gegenstände mit einander zu vergleichen. Sein heitrer Umgang ward deshalb von Vielen gesucht, doch auch von Vielen gefürchtet, denn er verletzte oft die, welche ihm nahten, durch scharfe beißende Reden und witzige Einfälle, die niemand schonten.

Dies erfuhr unter andern ein junger Maler, der, schwer beladen mit Zeichnungen und andern Kunstwerken, aus Italien zurückkehrte, und die einheimischen Kunstverwandten und Freunde einlud, sie anzusehen. Als er nun bei Vorzeigung seiner Schätze mehrmals über die Schwere der getragnen Last klagte, und wie wund sie ihm auf dem langen Wege den Rücken gedrückt habe, wandte sich Michael Coxcis plötzlich mit der Frage an ihn: Warum er sie nicht lieber und bequemer im Busen mit sich getragen habe? Der junge Mensch erklärte ihm mit großer Naivetät: wie das Paket dazu viel zu groß gewesen sey. So äußerlich hatte es der Meister freilich nicht gemeint, wie die Anwesenden zur Beschämung des jungen Malers leicht einsahen.

Michael Coxcis erreichte in ununterbrochener Thätigkeit, in Glück und Wohlleben, die äußerste Gränze des menschlichen Lebens. Als gesunder rüstiger Greis arbeitete er noch im fünf und neunzigsten Jahre an einem Gemälde im Stadthause zu Antwerpen, hatte aber das Unglück um diese Zeit eine Treppe herunterzufallen, und starb an den Folgen davon im Jahr 1592.

Sämmtliche Schriften

von

Johanna Schopenhauer.

Fünfter Band.

Johann van Eyck und seine Nachfolger.

Zweiter Theil.

Leipzig: F. A. Brockhaus.
Frankfurt a. M.: J. D. Sauerländer.

1 8 3 0.

Johann van Eyck

und

seine Nachfolger.

Zweiter Theil.

Beides, ihre Kunst und ihr Leben war bei ihnen in ein Werk eines Gusses zusammengeschmolzen, und in dieser innigen, stärkenden Vereinigung ging ihr Daseyn einen desto festeren, sicherern Gang durch die flüchtige umgebende Welt hindurch.

W. H. Wackenroder.

Albrecht Dürer.

Ein günstiges Geschick bewahrte uns recht anziehende Notizen über die Eltern und die Jugend des großen edlen Meisters, von seiner eignen Hand niedergeschrieben, und ich freue mich um so mehr, mit seinen eignen Worten diese seinem Andenken gewidmeten Blätter beginnen zu können, da er selbst in ihrer rührenden treuherzigen Einfalt gleichsam wie lebend vor uns steht, fromm und gut, einfach, Gott ergeben und arbeitsam, wie er es war und blieb, bis an sein Ende.

„Ich Albrecht Dürer, der jüngere, hab zusammengetragen aus meines Vaters Schriften, von wannen er gewesen sey, wie er herkommen und blieben, und geendet seliglich, Gott sey ihme und uns gnädig, Amen."

Anno 1524.

„Albrecht Dürer, der ältere, ist aus seinem Geschlecht geboren im Königreich zu Hungarn, nicht fern von einem Städtlein, genannt Jula, acht Meilen Wegs weit unter Wardein, aus einem Dörflein, zunächst dabei gelegen, mit Namen Eytas, und sein Geschlecht hat sich genähret der Ochsen und Pferde, aber meines Vaters Vater ist genannt gewest Antoni Dürer, ist Knabenweis in das obgedachte Städtlein kommen zu einem Goldschmidt, und hat das Handwerk bei ihm gelernet. Darnach hat er sich verheirathet mit einer Jungfrauen mit Namen Elisabeth, mit der hat er eine Tochter, Catharina, und drei Söhne geboren, den ersten Sohn, Albrecht Dürer, der ist mein lieber Vater gewest, der ist auch ein Goldschmidt worden, ein künstlicher reiner Mann. Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber Vater, in Teutschland kommen, lang in Niederland gewest, bei den großen Künstlern, und auf die letzt her gen Nürnberg kommen, als man gezehlet hat nach Christi Geburt 1455 Jahr, an S. Loyen Tag, und auf denselben Tag hatte Philipp Birkheimer Hochzeit auf der Vesten, und war ein

großer Tanz unter der großen Linden; darnach hat mein lieber Vater, Albrecht Dürer, dem alten Jeronymus Heller, der mein Ahnherr gewesen ist, gedient eine lange Zeit, bis daß man nach Christi Geburt gezehlet hat 1467 Jahr, da hat ihm mein Ahnherr seine Tochter geben, eine hübsche gerade Jungfrau, Barbara, 15 Jahr alt, und hat mit ihr Hochzeit gehabt acht Tage vor Viti. Auch ist zu wissen, daß meine Ahnfrau, meiner Mutter Mutter, ist des Oellingers Tochter von Weissenburg gewest, hat geheissen Kunigund, und mein lieber Vater hat mit seinem Gemahl, meiner lieben Mutter, diese nachfolgende Kinder gezeugt, das setz ich, wie er das in sein Buch geschrieben hat, von Wort zu Wort."

Hiernächst folgen die vom alten Dürer aufgezeichneten Familien = Nachrichten, Geburtstage, Namen und Pathen zweier Kinder, dann fährt er weiter fort den Geburts = Tag unsers Albrecht Dürer anzuzeigen.

„Item nach Christi Geburt 1471 Jahr in der sechsten Stunde, an S. Prudentien = Tag, an einem Freitag in der Creuzwochen, gebahr mir meine Hausfrau meinen andern Sohn, zu

dem war Gevatter Antoni Koburger, und nannt ihn Albrecht nach mir.

Nun folgen wiederum Namen, Pathen und Geburts-Tag von noch funfzehn Geschwistern, auf die nämliche Weise von dem Vater Albrecht Dürers treulich niedergeschrieben, ein langes Namen-Register, nach dessen Beendigung Albrecht Dürer, der Sohn, wieder die Feder ergreift.

„Nun sind diese meine Geschwisterigt, meines lieben Vaters Kinder, alle gestorben, etliche in der Jugend, die andern, so sie erwachsen, allein leben wir drei Brüder noch, so lang Gott will, nämlich ich Albrecht und mein Bruder Andreas, desgleichen mein Bruder Hanns des Namens, meines Vaters Kinder.

„Item dieser Albrecht Dürer, der ältere, hat sein Leben mit großer Müh, und schwerer, harter Arbeit zugebracht, und von nichten anders Nahrung gehabt, denn was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewonnen hat, darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gut Lob gehabt, denn er hielt

ein erbar Christlich Leben, war ein gedultig Mann und sanftmüthig, gegen jedermann friedsam, und er war fast dankbar gegen Gott. Er hat sich auch nicht viel weltlicher Freud' gebraucht, er war auch weniger Wort, hat nicht viel Gesellschaft, und ward ein Gottesfürchtiger Mann.

„Dieser mein lieber Vater hat großen Fleiß auf seine Kinder, die auf die Ehr Gottes zu ziehen, denn sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden, darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb solten haben und treulich gegen unserm Nächsten handeln, und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Uebung zu lernen war. Darum ließ mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich schreiben und lesen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schul, und lernet mich das Goldschmid-Werk, und da ich nun säuberlich arbeiten konnt, trug mich mein Lust mehr zu der Malerei denn zu dem Goldschmid-Werk. Das hielt ich meinem Vater für, aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihm reuet die verlorne Zeit, die er mit Gold-

schmid-Lehr hatte zugebracht, doch lies er mirs nach, und da man zählet nach Christi Geburt 1486 an S. Andreas-Tag versprach mich mein Vater in die Lehr-Jahr zu Michael Wolgemut, drei Jahr lang ihm zn dienen. In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen Knechten leiden muste. Und da ich ausgedient hat, schickt mich mein Vater hinweg, und blieb vier Jahre aussen, bis daß mich mein Vater wieder fordert. Und als ich im 1490 Jahr hinweg zog nach Ostern, darnach kam ich wieder als man zählt 1494 nach Pfingsten. Und als ich anheims kommen war, handelt Hans Frey mit meinem Vater, und gab mir seine Tochter, mit namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden, und hielt die Hochzeit, die war am Montag, vor Margarethe im 1494 Jahr. Darnach begab sich aus Zufall, daß mein Vater krank ward an der Ruhr, also, daß ihm die niemand stellen möcht. Und da er den Tod vor seinen Augen sahe, gab er sich willig drein, mit großer Geduld, und befahl mir meine Mutter und befahl uns göttlich zu leben."

In diesem treuherzig-einfachen Ton fährt

Albrecht Dürer noch eine Weile in seinen Familien-Nachrichten fort, berichtet nähere Umstände von dem seligen Hinscheiden seines frommen Vaters, erwähnt einiger Todesfälle in seiner Verwandtschaft, und erzählt zuletzt, wie er seine alte arme Mutter zwei Jahre nach dem Tode seines Vaters zu sich ins Haus genommen, und sie treulich gepflegt habe, besonders in ihrer letzten langwierigen Krankheit, da sie ein ganzes Jahr das Bette hüten mußte, bis auch sie sanft und selig entschlief.

Albrecht Dürer hatte, da er in seinem sechzehnten Jahre die Werkstatt seines Vaters mit der Meisters Michael Wolgemuts vertauschte, sich schon große Geschicklichkeit erworben in den damals unter den Goldschmieden üblichen künstlichen Arbeiten, wie wir sie noch jetzt an denen mit getriebnen Figuren gezierten Bechern und anderem köstlichen Silbergeräthe der Vorzeit in Kunstkabinetten bewundern. Er hatte, zur großen Freude seines Vaters, und zur Bewunderung aller Verwandten und Bekannten, schon die sieben Fälle des Leidens Christi in getriebner Silberarbeit sehr schön und künstlich ausgeführt, so daß es dem Vater aller-

dings leid seyn mußte, den hoffnungsvollen Sohn von der so wohl betretnen Bahn abgehen zu sehen, und gewiß gehörte sehr dringendes Bitten seines Lieblings dazu, um seine Einstimmung zu diesem bedenklichen Schritt zu erhalten. Doch ergab er sich endlich, und trat mit seinem alten Freunde, dem berühmten Meister Martin Schön zu Kolmar, dem er am liebsten seinen Sohn anvertrauen mochte, deshalb in schriftliche Unterhandlungen; doch dieser starb vor Vollendung derselben, und so entschloß der alte Dürer sich, seinen Albrecht dem damals berühmtesten Maler in Nürnberg, Michael Wolgemut, zu übergeben, wahrscheinlich um so lieber, da er ihn auf diese Weise unter seinen Augen behielt.

Auf der Wanderschaft, die Albrecht Dürer nach vollendeten Lehrjahren antrat, besuchte er die berühmtesten, damals lebenden Maler, nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, lernte von ihnen mit dem Fleiß, der bis ans Ende seiner Tage ihn auszeichnete, und studirte mit besonderer Vorliebe die Werke Martin Schöns und Israels von Mecheln.

Nach vier Jahren kehrte er heim, ausgebildet

an Leib und Geist, fromm, rein und gut, wie er vom väterlichen Hause ausgegangen war. Seine Probezeichnung, die er nach der Heimkehr in Nürnberg mit der Feder zeichnete, um nach damaligem Gebrauch unter die Meister aufgenommen zu werden, erhielt wegen ihrer seltnen und vollendeten Ausführung von allen Kunstverständigen großes Lob, und erregte allgemeine Bewunderung, besonders in Hinsicht auf die den Hintergrund bildende Landschaft. Diese Zeichnung stellte einen Orpheus dar, dem, freilich prosaisch genug, von den wüthenden Bachantinnen mit Knitteln übel mitgespielt wird. Leider ist die Wahl dieses Motifs als eine sehr unglückliche Vorbedeutung auf seine bald darauf geschlossene Ehe mit Agnes Frey anzusehen, deren Vater, Hans Frey, sich durch eben diese Zeichnung bewogen fühlte, ihm seine Tochter zuzuführen, da er sie bei einem jungen Künstler, der so zu beginnen wußte, für wohl versorgt achtete. Das bösartige, geizige, zanksüchtige Wesen dieser Frau vergällte Albrecht Dürers ganzes Leben und führte zuletzt das frühe Ende seiner Tage herbei.

Wenn wir den Zeitraum von ein und vierzig

Jahren, vom ersten Tage an, da Albrecht Dürer der Kunst sich widmete, bis an seinen Tod, mit der Menge der uns von ihm erhaltenen Kunstwerke vergleichen, und dabei bedenken, wie Vieles noch im Lauf von dreihundert Jahren für uns verloren gehen mußte, so wird der Fleiß des edlen Meisters nicht minder unsre Bewunderung erregen, als die Kunstwerke selbst, deren seltene Vortrefflichkeit den hohen Genius beurkunden, der, vom Glück besser begünstigt, und ohne die traurige Beschränkung der Umgebungen, in denen er leben mußte, wahrscheinlich neben Raphael und Johann van Eyck zu den höchsten Höhen der Kunst sich erhoben hätte.

Schon in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, kaum hundert Jahre nach Albrecht Dürers Tod, war es sehr schwer, alle noch vorhandnen Blätter zusammen zu bringen, die er in Holz geschnitten, in Kupfer gestochen, einige sogar in Eisen geäzt, oder in Zinn mit der Nadel gerissen hatte, denn er versuchte sich gern und ohne zu ermüden in Allem, wodurch er seine Kunst zu vervollkommnen hoffte. Seiner damals noch vorhandnen Holzschnitte zählt Sandrart drei-

hundert und zwölfe, ohne Kaiser Maximilians große Ehrenpforte und die vier Triumphzüge zum Theurdank; von Kupferstichen gibt er einhundert und sechse als ihm bekannt an. Und wie viele Handzeichnungen bereichern nicht noch die Mappen der Kunstfreunde, wie viele Kruzifixe, Heiligen-Bilder und ähnliche Werke von Albrecht Dürer aus Holz und Elfenbein meisterhaft gebildet, werden nicht noch, gleich Heiligthümern, in und ausser Deutschland in reichen Sammlungen aufbewahrt! Seine, zum Theil großen, figurenreichen Gemälde sind noch der Stolz vieler Gallerien und Privat-Sammlungen, bei uns wie im Auslande; gewiß fand eine nicht minder große Anzahl derselben im Laufe der Zeiten ihren Untergang, und wahrscheinlich liegt auch noch manches unerkannt, in Staub und Dunkel verborgen.

Ausser der Uebung seiner Kunst beschäftigte er sich auch mit der Feder, und erwarb sich als Schriftsteller ebenfalls Achtung und Ehre, so daß seine Werke in französischen, lateinischen und italiänischen Uebersetzungen auch im Auslande gar bald bekannt wurden. Er schrieb mehrere Werke über Geometrie, Perspective, Proportion des mensch-

lichen Körpers, sogar über einen seiner Kunst ganz fremden Gegenstand, über Fortifikation; welche Schrift 1527 unter dem Titel: „Etliche Underricht, zu Befestigung der Stätt, Schloß und Flecken," im Druck erschien, nebst einer Zueignung an den römischen König Ferdinand. Seine vier Bücher von der Bild- und Maler-Kunst wurden von Paulo Galluci aus dem Lateinischen ins Italiänische übersetzt, und um ein fünftes Buch vermehrt. Diese Uebersetzung ward im Jahr 1594 zu Venedig in Folio-Format gedruckt.

Wie hoch Albrecht Dürers Kunstwerke auch in Italien geschätzt wurden, wo damals mit ihm gleichzeitig Michael Angelo und Raphael Alles überstrahlten, beweiset des, gewiß gegen die Deutschen nicht unpartheiischen Vasari eignes Bekenntniß, daß der berühmte Kupferstecher Marc Antonio sechs und dreißig von Albrecht Dürer in Holz geschnittne kleine Passionsstücke sogar mit dessen bekannten Namenszeichen nachahmte, und sie als dessen Arbeit verkaufte. Albrecht Dürer verklagte ihn deshalb, und brachte es dahin, daß er auf Befehl der Signoria wenigstens das Zeichen in den Holzstöcken weglöschen mußte.

Albrecht Dürer war im Umgange mit Freunden und Bekannten einer der liebenswürdigsten Menschen; noch jetzt gewinnt in seinem Bilde sein edles, frommes, von langen, lichten, sanft gekräuselten Haaren umfloßnes Antlitz alle Herzen, und zeigt von der Milde und Reinheit des Geistes, der einst diese Züge belebte. Er war der Stolz seiner Vaterstadt, die ihn zum Beweise ihrer Achtung zum Mitglied des großen Raths erwählte. Alle seine Mitbürger vom größten zum kleinsten liebten ihn, die geistreichsten Männer seiner Zeit suchten seine Bekanntschaft, seine Nähe, und Kaiser und Könige zeichneten ihn ehrenvoll aus. Der König von England und viele Fürsten und Große belohnten freigebig den Fleiß, den er auf ihre Bildnisse verwendet hatte, vor Allem aber hielt Kaiser Maximilian ihn in hohen Ehren, ernannte ihn mit einem Jahrgelde von einhundert Gulden zu seinem Hofmaler, und belohnte überdem auch reichlich jede seiner Arbeiten in diesem seinem Dienst, in welchem nach Maximilians Ableben auch Kaiser Karl der Fünfte ihn bestätigte.

Als Albrecht Dürer einst in Kaiser Maximilians Gegenwart auf einer Mauer etwas hinzeichnen

wollte, wankte die Leiter, auf welcher der Meister stand, und der Kaiser hieß einem seiner nahestehenden Edelleute die Leiter zu halten. Dieser aber zog sich etwas zurück, und winkte einem in der Entfernung stehenden Diener, an seiner Stelle diesen Dienst zu verrichten, den er unter seiner Würde hielt. Der Kaiser ward dies gewahr, und stellte sogleich den Edelmann deshalb zur Rede, und als dieser einige auf seinen Rang Bezug habende Gründe vorbrachte, erzürnte sich der Kaiser noch mehr, — „Albert ist wohl mehr als ein Edelmann wegen Fürtrefflichkeit seiner Kunst," — sprach er, — „denn ich wohl aus einem Bauern einen Edelmann, aber nicht gleich von einem Edelmann einen Künstler machen kann." — Auch gab er von Stunde an dem Albrecht Dürer ein adeliches Wappen, drei silberne Schilde im blauen Felde, für sich und seine Zunft.

Mehr aber als alle Ehrenbezeugungen, die ihm entgegen kamen, tröstete Albrecht Dürer die treue Anhänglichkeit ihm herzlich ergebner Freunde, bei seinem, wirklich sehr schweren häuslichen Ungemach, an der Seite der unerträglichen Frau, mit der er in kinderloser Ehe leben mußte. Mehrere

durch Herz und Geist sich auszeichnende Männer schlossen im traulichsten Verein sich ihm an, und suchten jede Noth und Sorge ihm wenigstens zu erleichtern. Unter diesen befand sich Doctor Johann Aegidius Ayrer, ein warmer Freund der Kunst, dem Albrecht Dürer seine Freundlichkeit und manche ihm erzeigte Gefälligkeit dadurch belohnte, daß er ihm bei Anlegung und Ordnung seiner bedeutenden Sammlungen kräftig beistand. Doch der eigentliche, bis an seinen Tod ihm ergebne Freund seines Herzens war der geistreiche und gelehrte Nürnberger Rathsherr Bilibald Pirkheimer. Dieser besaß sein ganzes Vertrauen, und half ihm auch aus mancher beklemmenden Noth; denn unerachtet aller seiner Arbeit war dennoch im Hause des durchaus uneigennützigen Meisters nie Ueberfluß, wohl aber zuweilen Sorge und Mangel zu finden. Im vertrauten Umgange mit diesem seinem Freunde, war es auch wohl, daß Albrecht Dürer auf Luthers damals hervortretende Erscheinung zuerst aufmerksam wurde. Beide lasen alle damals von diesem erscheinende Schriften, welche ganz Deutschland in Bewegung setzten, theilten einander ihre Bemerkungen mit, und gelangten mit einander

zu einer Ueberzeugung, die beider durch Uebermuth des Pfaffenthums aufgeregtes Gemüth der neuen Lehre endlich zuwendete; Pirkheimer ergab sich ihr mit der Ueberlegung des Weisen, der Jedes von allen Seiten betrachtet ehe er es für gut erkennt, und kam späterhin in mancher Hinsicht auf andre Gedanken, wie aus einem von ihm bald nach Albrecht Dürers Tode geschriebnen merkwürdigen Briefe hervorgeht, aber Albrechts Künstler-Natur ergriff mit feuriger Begeisterung, was seinem hellen Auge im strahlenden Glanz der Wahrheit erschienen war, ohne sich je wieder davon abwenden zu lassen.

Im Jahr 1506 unternahm Albrecht Dürer eine Kunstreise nach Venedig. Er ward dort von Vielen freundlich empfangen, und führte mehrere Kunstaufträge, die er erhielt, ehrenvoll aus. Wie fröhlich er, fern von seinem häuslichen Elend, unter einem schönen Himmel seyn konnte, beweis't eine Reihe Briefe, welche er an seinen Freund Pirkheimer von Venedig aus schrieb, deren mitunter zu derb lustiger Ton aber freilich nicht mehr in unsere Zeit passen will. Zur bessern Darstellung seiner Lage, sowohl daheim als in

seinem damaligen Aufenthalt, hebe ich nur ein paar Stellen aus diesen Briefen aus.

„Wollt Gott, daß ich euch großen Dienst könnt, denn das wollt ich mit Freuden ausrichten, denn ich erkenn, daß Ihr mir viel thut, und ich bitt euch habt Mitleiden mit meiner Schuld, ich gedenk daran öfter denn Ihr. Alsbald Gott mir heim hilft so will ich euch erbarlich zahlen mit großem Dank, weil ich hab den Teutschen zu malen ein Tafel, davon geben sie mir 110 Gulden rheinisch. Darauf geht mit fünf Gulden Kostung. Die werd ich noch in acht Tagen verfertigen mit weißen (gründen) und schaben, so will ich sie von Stund anheben zu malen, wenn sie mag, so Gott will, ein Monat nach Ostern auf dem Altar stehn. Das Geld hoff ich, wenn Gott will, all zu ersparen, wenn ich gedenk ich dürf der Mutter noch dem Weib alsbald kein Geld schicken u. s. w.

„Venedig an der heil. drei Könige Tag im Jahr 1506.“

Die in diesem Briefe erwähnte Tafel war ein heiliger Bartholomäus, für den damaligen Verein deutscher Kaufleute in Venedig, und schmückte

einen Altar in der dem deutschen Hause zunächst liegenden Kirche. Mit großer Mühe kam Kaiser Rudolph späterhin zum Besitz dieses Gemäldes, indem er sich erbot, jede Summe, welche die Kirche nur immer dafür fordern möchte, zu zahlen. Auf das sorgfältigste eingepackt, ward es hierauf nach des Kaisers eigner Veranstaltung durch vier starke Männer auf den Schultern von Venedig bis Prag getragen, damit das kostbare Gemälde nicht durch das Rütteln eines Wagens unterwegs Schaden litte.

In einem andern Briefe schreibt Albrecht Dürer an Bilibald Pirkheimer:

„Ich wollt, daß Ihr hie zu Venedig wärt. Es sind so viel artiger Gesellen unter den Welschen, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, daß es einem am Herzen sanft sollt. Denn vernünftig gelehrt gut Lautenschleger, Pfeiffer, verständig im Gemäle, und viel edles Gemüth, rechte Tugends von Leuten, und thun mir viel Ehr und Freundschaft. Dagegen find Ihr auch der untreusten verlogen diebisch Bösewichter da, Ich glaub, daß sie auf Erdreich nit so leben, und wenns einer nit wüßt, so gedächt er es wären die artigsten

Leut die auf Erdreich wären. Ich muß ihn selbst lachen, wenn sie mit mir reden, sie wissen daß man solch Bosheit von ihnen weiß, aber sie fragen nie darnach. Ich habe viele guter Freund unter den Welschen, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern nicht eß und trink, auch sind mir ihrer viel feind, und machen (kopiren) mein Ding in Kirchen ab, und wo sie es mögen bekommen; noch schelten sie es, und sagen es sey nit antikisch Art, dazu sey es nit gut; aber Sambellinus (Gian Bellino, auf venetianisch Zan Belin, Tizians großer Lehrer) der hat mich vor Gentilomen fast sehr gelobt. Er wollt gern etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, er wolls wohl zahlen. Und sagen mir die Leut alle, wie es so ein frommer Mann sey, daß ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch der Beste im Gemäle u. s. w. Geben zu Venedig neun Uhr in die Nacht, am Samstag nach Lichtmeß im 1506 Jahr."

Von Venedig aus machte Albrecht Dürer eine Ausflucht nach Bologna; „Um Kunst willen," schreibt er, „in heimlicher Perspektive, die mich

einer lernen will, da werd ich ungefehr in acht oder zehn Tagen auf seyn gen Venedig wieder zu reiten, darnach will ich mit dem nächsten Boten kommen. O wie wird mich nach der Sonne frieren! hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer."

In Bologna ward er von den dortigen Malern wie zuvor in Venedig ehrenvoll empfangen, und langte wahrscheinlich erst im Spätherbst desselben Jahres wieder in Nürnberg an, wo er in ununterbrochnem Fleiß das gewohnte Leben von neuem begann. Lange gefühlte Liebe und Bewunderung, noch erhöht durch die unsterblichen Werke Raphaels, welche ihm wahrscheinlich in Venedig und Bologna zu Gesichte gekommen, trieben ihn jetzt unwiderstehlich, diesem hohen Meister zu schreiben und ihm sein eignes Bildniß zu übersenden; eine Zeichnung, die er höchst kunstreich, ohne alles aufgesetzte Licht, mit täuschender Wahrheit ausgeführt. Beides langte glücklich in Rom an, und Raphael erkannte mit Freuden den ihm verwandten Genius, dessen Ruhm gewiß schon früher bis zu ihm gedrungen war. Er nahm das Schreiben wie die Gabe dankbar und freundlich auf, und erwiederte

beides, mit einem liebevollen Briefe und mit Zeichnungen von seiner Hand zum Gegengeschenke.

Inniges Verlangen, die großen Meister der Niederlande und ihre Werke zu sehen, bewog Albrecht Dürer vierzehn Jahre später nochmals seine Heimath zu verlassen und das Land zum zweiten Male zu besuchen, wo er früher muthig und sorglos den Weg zum Ziele begonnen. Jetzt war das freilich viel anders, sein Weib begleitete ihn mit ihrer Magd Susanna, und so ging Alles viel schwerfälliger als damals, da dem fröhlichen, lehrbegierigen Jüngling Welt und Kunst im Morgenroth des Lebens entgegen lächelten.

Von dieser seiner Reise ist der größte Theil seines sehr sorgfältig geführten Tagebuchs bis auf unsre Zeit gekommen, aus welchem ich hier die mir am merkwürdigsten scheinenden Stellen dem Leser mittheile, da das Ganze, bei aller seiner naiven Anmuth und herzlichen Einfachheit doch wohl zu viel Raum erfordern möchte. Herr von Murr hat es im siebenten Theil des Journals zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, welches er im Jahr 1779 zu Nürnberg herausgab, abdrucken lassen.

Anno 1520.

„Am Pfingstag nach Kiliani hab ich Albrecht Dürer auf mein Verkost und Ausgeben mich mit meinem Weib von Nürnberg hinweg in das Niederland gemacht, und da wir desselben Tags auszogen durch Erlang, da behaußten wir zu Nachts zu Baiersdorf, und verzehrten daselbst drei Batzen minder sechs Pfennig u. s. w.

„Darnach fuhren wir gen Antorff (Antwerpen), da kam ich in die Herberg, zum Jobst Plankfeld, und denselben Abend lud mich der Fugger Factor mit Namen Bernhard Stecher, gab uns ein köstlich Mal. Aber mein Weib aß in der Herberg, und dem Fuhrmann hab ich für unser drei Personen zu führen gegeben drei Fl. an Gold.

„Am Sonntag war auch Sanct Oswaldtag, da luden mich die Maler auf ihr Stuben, mit meinem Weib und Magd, und hatten alleding mit Silbergeschirr, und andern köstlichen Gezier und überköstlich Essen. Es waren auch ihre Weiber alle da, und da ich zu Tische geführt ward, da stund das Volk auf beiden Seiten, als führe man einen großen Herrn. Es waren auch unter ihnen

gar trefflich Personen, von Mannen, die sich all mit tiefen Neigen auf das allerdemüthigst gegen mich erzeigten, und sie sagten sie wollten alles das thun, als viel möglich, was sie wüßten das mir lieb wäre. Und als ich also saß, da kam der Herren von Antorff Rathsboth mit zweien Knechten, und schenket mir von der Herren von Antorff wegen vier Kannen Wein, und ließen mir sagen, ich solle hiemit von ihnen verehret seyn, und ihren guten Willen haben. Deß sagte ich ihnen unterthänigen Dank, und erbot meine unterthänige Dienst. Darnach kam Meister Peter, der Stadt Zimmermann, und schenket mir zwei Kannen Wein, mit Erbietung seinen willigen Dienst. Also da wir lang fröhlich bei einander waren, und spat in die Nacht, da belaithen sie uns mit Windlichtern gar ehrlich heim, und baten mich ich soll ihren guten Willen haben, und annehmen, und sollt machen was ich wollt, darzu wollten sie mir allbehülflich seyn. Also dankte ich ihnen, und legte mich schlafen.

„Auch bin ich gewest in Meister Quintines (Quintin Meßis) Haus. Aber ich bin gewesen auf ihren großen drei Schießplätzen, ich hab gessen

ein köstlich Mal, mit dem Staber. Aber ein ander mal mit dem Factor von Portugall, den hab ich mit der Kohlen konterfeit, mehr hab ich meinen Wirth konterfeit, item Jobst Plankfeld, der hat mir geschenkt ein Zinken weiß Korallen.

„Item Sebaldt Fischer hat mir zu Antorff abkauft sechzehn kleiner Passion pro 4 fl., mehr 32 Bücher pro 8 fl., mehr 6 gestochne Passion pro 3 fl., mehr 20 halbe Bogen aller Gattung gleich durch einander pro 1 fl. Item meinem Wirth hab ich zu kaufen geben auf ein Tüchlein ein gemalt Marienbild um 2 fl. rheinisch u. s. w.

„Item am Sonntag nach Bartolomäi bin ich von Antorff mit Herr Tomasin gen Mecheln gefahren, da lagen wir über Nacht, da lud ich Meister Konrad und ein Maler mit ihm, zu Nachtessen, und dieser Meister Konrad ist der gut Schnitzer, der dienet Frau Margareth des Kaiser Maximilians Tochter, desgleichen ich kein gesehen hab. Von Mecheln fuhren wir durch das Städtlein Wilßwart, und kamen am Montag gen Brüssel zu Mittag u. s. w.

„Ich hab gesehen zu Brüssel im Rathhaus in der gulden Kammer, die vier gemalten Materien

die der groß Meister Rudiger (Rogier van der Weyde) gemacht hat.

„Auch hab ich gesehen die Ding die man dem König auß dem neuen gulden Land (Mexico) hat gebracht, eine ganz guldene Sonnen, einer ganzer Klafter breit, desgleichen ein ganz silberner Mond, auch also groß, desgleichen von allerlei ihrer Waffen, Harnisch, Geschütz, und allerlei wunderbarlicher Ding zu menschlichen Brauch, das da viel schöner zu sehen ist als Wunderding. Diese Ding sind alle köstlich gewesen, daß man sie beschäzt hundert tausend Gulden werth. Und ich hab aber all mein Lebtag nichts gesehen das mein Herz also erfreut hat, als diese Ding. Denn ich hab darin gesehen wunderliche künstliche Ding, und hab mich verwundert der subtilen Ingenio der Menschen in fremden Landen.

„Item Madonna Margarethe (die Statthalterin) die hat zu Brüssel nach mir geschickt, und mir zugesagt sie woll meine Beförderin seyn gegen König Karl, und hat sich sonderlich ganz tugendlich gegen mich erzeigt. Hab ihr mein gestochnen Passion geschenkt, desgleichen ein solchen ihrem Pfenning-Meister mit Namen Jan Marini, und

hab ihn auch mit den Kohlen konterfeit. Item als ich bin gewest in des von Nassau Haus, da hab ich gesehn das gut Gemähl in der Kapellen das Meister Hugo (Hugo van der Goes) gemacht hat.

„Item Meister Bernhardt (Bernhard von Orlay) hat mich geladen, der Maler, und hat ein solch köstlich Mahl zugericht, daß ich nit glaub, daß erzeugt sey mit zehn Gulden. Dazu haben sich von ihm selbs geladen mir gut Gesellschaften zu leisten, der Frau Margareth Schatzmeister den ich konterfeit hab, und des Königs Hofmeister mit Namen der Meteni, und der Stadt Schatzmeister mit Namen von Pusfladis, dem schenket ich ein Passion in Kupfer gestochen, und er hat mir wieder geschenkt eine schwarze spanische Taschen drei Gulden werth. Und Erasmo Rotterdammo hab ich auch ein Passion geschenkt in Kupfer gestochen, der ist des Bonisius Sekretarius.

„Item hab Meister Bernhardt (von Orlay) der Frau Margareth Maler mit der Kohlen konterfeit. Ich hab den Erasmum Roterodam noch einmal konterfeit. Ich hab dem Lorenz Starken

geschenkt ein sitzenden Hieronymum und die Melancholey, und hab mein Wirthin Gevatterin konterfeit. Item sechs Person haben mir nichts geben die ich zu Brüssel hab konterfeit. Ich hab ausgeben für zwei Püffelhörner drei Stüber, ein Stüber für zween Eulenspiegel." (Ein jetzt fast unbezahlbares Blatt von Lukas von Leyden.)

„Also bin ich am Sonntag nach S. Gilgentag mit Herr Tomasin gen Mecheln gefahren, und hab Urlaub von Herrn Hans Ebner genommen, und er hat vor die Zehrung, solang ich bei ihm geweßt, nichts wollen nehmen, sieben Tag, von des Hans Geuders wegen. Ein Stüber hab ich des Wirths Knecht zuletzt geben. Ich hab mit der Frau von Neukirchen zu Nacht gessen, und bin von Mecheln früh am Montag gen Antorff gefahren, und ich aß früh mit Portugales, der schenket mir drei Porgolana (Majolika Schalen) und der Ruderigo schenket mir etlich Federn, Calekutisch (indianisch) Ding.

„Item des Raphaels von Urbins Ding ist nach sein Todt alles verzogen, aber seiner Discipuln einer mit Namen Thomas Polonier, ein guter Maler, der hat mich begehrt zu sehen, so

ist er zu mir kommen, und hat mir ein gulden Ring geschenkt, antica, gar mit ein guten geschnitten Stein, ist fünf Gulden werth, aber mir hat man zwiefach Geld dafür wollen geben."

Die Sprache des Tagebuchs ist von hier an durch Herrn von Murr etwas modernisirt.

„Verehrte Frau Margareten, Karl des Fünften Schwester, ein Exemplar aller meiner Kupferstiche und Holzschnitte. Verfertigte ihr zwo Zeichnungen auf Pergament, und für ihren Leibarzt einen Riß zu einem Hause.

„Dem Thomas Polonius alle meine Werke gegeben, die nach Rom geschickt wurden um dafür Raphaelische Sachen zu bekommen. Polonius verfertigt mein Bildniß um es mit nach Rom zu nehmen.

„Am Donnerstag nach Michaelis fuhr ich nach Aachen. Am 23. October sah ich die Krönung Kaiser Karls. Am Freytag vor Simon und Juda verließ ich Aachen und kam nach Löwen; am Sonntag nach Köln, wo ich ein Tractat Doctor Luthers um fünf Weißpfennige kaufte, und gab ich ein Weißpfennig für die Condemnation Lutheri des frommen Mannes. In Brüssel, Aachen und

Köln hatte ich frei Quartier bei den drei Nürnbergischen Herren Krongesandten, Leonhard Groland, Hans Ebner und Nikolaus Haller. In Köln sah ich am Sonntage nach Allerheiligen Kaiser Karls Fürstentanz und Banquet (darnach machte er eine Zeichnung die in Holz geschnitten ist). Am Montag nach Martini erhielt ich von Kaiser Karln die Bestätigung als kaiserlicher Hofmaler.

„An unser Frauen Abend reisete ich nach Seeland. Sebastian Imhof lieh mir fünf Gulden. Wir mußten die erste Nacht vor Anker liegen. Samstag konterfeite ich ein Mädchen in ihrer Tracht. Kam nach Mittelburg, sah in der Abtei Johann's de Mabuse große Tafel; ist besser gemalt als gezeichnet.

„Kam am Freytag nach Lucia wieder nach Antwerpen zu Jobst Plankfeld.

Anno 1521.

„Am Samstag nach Ostern mit Hans Lieber von Ulm und Jan Plos, einem guten Maler von Brügge gebürtig, nach Brügge gefahren.

„Sah in Kaisers Hause Rüdigers (Rogiers van Brügge) gemalte Kapelle, und Gemälde von

einem großen alten Meister (wahrscheinlich Hemling). Bei St. Jakob köstliche Gemälde von Rüdiger und Hugo (van der Goes) den großen Meistern. Sah das Marienbild von Alabaster zu unsrer Frauen, das Michael Angelo gemacht hat. Sah alle gute Gemälde des Johannes (van Eyck) und anderer in der Kirchen, und in der Malerkapelle. Gaben mir ein großes Banquet auf ihrer Stube zu Nacht, und beschenkten mich. Jakob und Peter Mostaert, die Rathsherren schenkten mir zwölf Kannen Wein, und die ganze Gesellschaft von sechzig Personen begleiteten mich mit Windlichtern heim.

„Kam nach Gent. Der Dechant von den Malern und die vordersten empfingen mich herrlich und aßen mit mir zu Nacht. Am Mittwoche frühe führten sie mich auf den hohen St. Johannisthurm. Sahe des Johannes Tafel (van Eycks berühmtes Gemälde) das ist ein überköstlich, hochverständig Gemäld, und sonderlich die Eva, Maria, und Gott der Vater sind fast (sehr) gut.

„Sah die Löwen, und zeichnete einen mit dem Steffte. Die Maler mit ihrem Dechant haben mich nicht verlassen, haben zu Morgens

und Nachts mit mir gessen und alle Ding bezahlet. Fuhr am Dienstag frühe wieder nach Antwerpen."

Folgendes ist wieder ganz unverändert im Styl Albrecht Dürers. Der ganze Aufsatz aber so rührend und herzergreifend, daß ich mich nur mit Mühe entschließen konnte, ihn, als doch nicht ganz hierher gehörig, nur theilweise mitzutheilen.

„Item am Freytag nach Pfingsten im 1521 Jahr kam mir Mähr gen Antorff, daß man Martin Luther so verrätherlich gefangen hätt, denn da ihm des Kaisers Karols Herold mit dem kaiserlichen Geleit war zugeben, dem war er vertrauet, aber so bald ihn der Herold bracht bei Eisenach in ein unfreundlich Ort, sagt er dörfte sein nit mehr, und ritt von ihm. Alsbald waren zehn Pferd da, die führten verrätherlich den verkauften frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens, und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und um daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum. — — —

„Und sonderlich ist mir noch das schwerest,

daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen blinden Lehr will lassen bleiben, die doch die Menschen, die sie Väter nennen, erdicht und aufgesetzt haben, dadurch uns das köstlich Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird, oder gar nit fürgehalten.

„Darum sehe ein jeglicher, der da Martinus Luther Lehre liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilige Evangelium führt. Darum sind sie in großen Ehren zu halten, und nit zu verbrennen, es wäre denn daß man sein Widerpart, die allezeit die Wahrheit widerfechten, ins Feuer würf mit allen ihren Opinionen, die da aus Menschen Götter machen wollen. Aber doch ists gut, daß man wieder neuer lutherischer Bücher Druck hatt. O Gott ist Luther todt, wer wird uns hinfür das heilig Evangelium so klar fürtragen? Ach Gott, was hätt er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren schreiben mögen! O ihr alle fromme Christenmenschen, helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen, und Gott bitten, daß er uns einen andern erleuchten Mann sende. O Erasme Roterodame wo wilt du bleiben? sieh, was vermag die ungerechte Tirannei

der weltlichen Gewalt, der Macht der Finsterniß? Hör du Ritter Christi, reuth hervor neben dem Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Märtirer Kron, du bist doch sonst ein alt Menniken (Männchen). Ich hab von dir gehört, daß du dir selbst noch zwei Jahr zugeben hast, die du noch tügest etwas zu thun, dieselben leg wohl an, dem Evangelium und dem wahren christlichen Glauben zu gut. — — — O Erasme halt dich hin, daß sich Gott dein rühme, wie vom David geschrieben steht, denn du magsts thun, und fürwahr du magst den Goliath fällen."

Nach dieser Erleichterung seines frommen, sorgenerfüllten Herzens führt Albrecht Dürer nach gewohnter Weise sein Tagebuch weiter fort.

„Item am achten Tag nach Corpus Christi bin ich gen Mecheln mit den Meinen zu Frau Margareth gefahren. Bin zur Herberg geweßt zum golden Haupt, bei Meister Heinrich, Maler, da haben mich zu Gast geladen in meiner Herberg die Maler und Bildhauer, haben mir große Ehre gethan in ihrer Versammlung.

„War bei Frau Margareth, ließ ihr meinen Kaiser sehen, und wollt ihr denselben verehren,

sie nahm ihn aber durchaus nit an. Am Freytage zeigte sie mir alle ihre schöne Sachen, darunter sahe ich bei vierzig kleine Täfelein von Oelfarben, so schön, daß ich dergleichen nie gesehen hab. Bat Frau Margareth um Meister Jakobs (Jakob Cornelis, Schorrels Lehrer) Büchlein, sie sagte aber sie hätte es ihrem Maler (Bernhard von Orlay) zugesagt. Sah auch eine schöne Bibliothek.

„Bin am Samstag von Mecheln gen Antorff kommen. Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein klein Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antorff.

„Den Bernhard Stecher und sein Weib konterfeit, und Meister Lucas mit dem Stefft.

„Ich hab in allen meinem Machen, Zehrungen, Verkaufen, und anderer Handlung Nachtheil gehabt in Niederland, in all meinen Sachen, gegen großen und niedern Ständen, und sonderlich hat mir Frau Margareth für das ich ihr geschenkt und gemacht hab, nichts geben.

„Alexander Imhoff lieh mir hundert Goldgulden, an unsrer Frauen Abend als sie über das Gebirg geht, 1521, darum hab ich ihm geben

mein versiegelte Handschrift, daß er mir die zu Nürnberg antworten laß, so will ich ihm die wieder zu Dank zahlen.

„An unsrer Frauen Heimsuchung, da ich gleich weg von Antorff wollte, da schicket der König von Dännemark zu mir (Christian der Zweite), daß ich eilend zu ihm käm, und ihn konterfeiet, das thät ich mit der Kohlen, und ich konterfeiet auch sein Diener Antony, und ich mußt mit dem König essen, erzeugt sich gnädiglich gegen mich.

„Am Tage nach unsrer Frauen Heimsuchung nach Brüssel gefahren auf dem Schiff des Königs von Dännemark, dem ich die besten Stücke meines Kunstdrucks verehrte.

„Item hab gesehen wie das Volk zu Antorff sich sehr verwundert hat, da sie den König von Dännemark sahen, daß er so ein mannlich schön Mann war, und nur selb dritt durch seiner Feinde Land kommen. Ich hab auch gesehen, wie ihm der Kaiser von Brüssel entgegen geritten, und ihn empfangen, ehrlich mit großem Prange. Darnach hab ich gesehen das ehrlich köstlich Bankett, das ihm der Kaiser und Frau Margareth gehalten hat am andern Tag.

„Item am Sonntag vor Margaretha hielt der König von Dännemark ein groß Bankett dem Kaiser, Frau Margarethen und Königin von Spanien; und lud* mich, und ich aß auch darauf. Ich hab zwölf Stüber für des Königs Futteral geben, und ich hab den König von Oelfarben konterfeit, und er hat mir dreißig Gulden geschenkt.

„Item am Freitag frühe von morgens bin ich von Brüssel ausgefahren, fuhren am Sonntag frühe gen Ach u. s. w."

Ich habe mir beim Abschreiben dieser Stellen aus Albrecht Dürers Tagebuch nur einige Veränderung der Orthographie erlaubt, die mir des leichtern Verstehens wegen nothwendig dünkte. Nicht nur des Verfassers wegen, sondern auch als merkwürdiges Bild des bürgerlichen Lebens jener Zeit, müssen jene Blätter Aufmerksamkeit und Theilnahme erregen. Wir schelten die Sitten jener Tage roh und ungebildet, sie waren es auch in vieler Hinsicht, und doch spricht die regste Theilnahme an allem Großen und Schönen aus der Art wie Fürsten, Edelleute und Bürger die bescheidne anspruchslose Erscheinung des großen

Meisters überall aufnahmen, und ihm selbst sogar fürstliche Ehre erzeigten.

Wie gern er lebte, welche wahrhaft kindliche Freude er an allem hatte, was Gutes und Schönes ihm widerfuhr, geht aus dem Ganzen noch viel deutlicher hervor, als dieser Auszug es darstellen kann. Mit großer Gemüthlichkeit führt er viele, größtentheils ihm zu Ehren gegebne Bankette, auch einige Maskenzüge an; auch kommen mit unter einige im Spiel gewonnene oder verlorne Gulden und Stüber vor, denn über Einnahme und Ausgabe hielt er sehr ordentlich Rechnung. Dennoch war er gern freigebig, wie alle heitre Naturen; fast verschwenderisch theilte er überall seine Kunstwerke nach allen Seiten aus, doch heißt es auch einmal: „Ich machte viel Sachen, den Leuten zu gefallen, aber das wenigst ward mir bezahlt." Da seine grämliche Frau sich gleich häuslich in Antwerpen niederließ, Waschzuber, Blasbalg und Schüsselnapf sich kaufte, für sich und ihre Magd selbst kochte und wusch, und ihn nach der damaligen Sitte wenig außerhalb dem Hause zu Gastmälern und Festen begleitete, so behielt er Freiheit und fröhlichen Muth; machte auch all die

kleinen Reisen von Antwerpen aus, ohne ihre lästige Begleitung. Geschenke an Wein, Konfituren, und kostbarem Seidenzeuge, die sie seinetwegen erhielt, und die er alle sorgfältig in seinem Tagebuch aufzeichnete, mochten sie auch wohl bei guter Laune erhalten; doch mochten auch kleine häusliche Unglücksfälle zuweilen sie wieder verstimmen, als zum Beispiel, daß ihr einmal auf dem Markt zu Antwerpen ihre Geldtasche abgeschnitten ward.

Zu Hause, nach vollbrachter Reise ging freilich das ängstliche Treiben des häuslichen Unfriedens wieder an, ja es nahm dermaßen zu, daß es an dem Leben Dürers nagte, und nach und nach seine Gesundheit zerstörte. Ein heitrer Strahl brach indessen doch noch in das Dunkel seiner Tage, als Melanchthon, im Jahr 1526 zum dritten Mal, wegen der Einweihung des Gymnasiums von St. Aegidien, Nürnberg besuchte. Bei seinem Freunde Pirkheimer lernte Albrecht Dürer den Mann kennen, der schon um Luthers willen ihm theuer seyn mußte, und verlebte dort mit ihm manche herzerhebende Stunde, in trostreichen frommen Gesprächen und gegenseitiger erfreulicher Mittheilung ihrer Gedanken.

Zwei Jahre später, im Jahr 1528, am 6. April, in der Charwoche, im sieben und fünfzigsten Jahre seines Alters, entschwang sich sein entfesselter Geist, und ein metallner Sarkophag mit einer lateinischen Inschrift bezeichnet die Stelle, wo man auf dem Kirchhof der St. Johanniskirche seine sterbliche Hülle zur Ruhe brachte.

Von seinem Leben in der letzten Zeit und seinem Tode, wie auch von seinem Verhältniß zu seinen Freunden, gibt Vilibald Pirkheimer im Anfange des schon erwähnten merkwürdigen Briefes ein zu rührendes und treues Bild, als daß man nicht gern einer bis auf die Orthographie getreuen Abschrift dieser Stelle hier den Raum gönnen sollte. Der Brief selbst ist an Johann Tscherte, Kaiser Karls Bau- und Brückenmeister in Wien gerichtet, und vollständig im zehnten Theil des schon erwähnten Journals des Herrn von Murr, nach Pirkheimers eigner Handschrift, abgedruckt.

„Mein freundlich willig Dienst sind euch bevor, mein lieber Herr Tzerte, mir hat unser Freund Herr Jorg Hartmann ein Schreiben durch euch an ihn gethan angezeigt, in welchem ihr mein nit allein im Guten gedenkt, sondern meßt

mir auch mehr Lobs und Ehre zu, denn ich mich selbst würdig erkenn. Will aber solchen guten Willen unser beider in Gott verstorbnen Freund Albrecht Dürer zurechnen; denn dieweil ihr denselben um seiner Kunst und Tugend willen geliebt, sind euch ohne Zweifel auch die so ihn geliebt haben auch lieb. Solchen will ich euer Lob, und gar nit meiner Schicklichkeit zumessen.

„Ich hab warlich an Albrechten der besten Freund einen, so ich auf Erdreich gehabt hab verloren und dauert mich nichts höher, als daß er eines so hartseligen Todes gestorben ist, welchem ich nach dem Verhängniß Gottes niemand denn seiner Hausfrauen zusagen kann, die ihm sein Herz eingenagen, und dermaß gepeiniget hat, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedorrt wie ein Schaub, durft niendert keinen guten Muth mehr suchen, oder zu den Leuten gehn. Also hat das böse Weib sein Sorg, das ihn doch wahrlich nit Noth gethan hat. Zu dem hat sie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit härtiglich gedrungen, allein darum daß er Geld verdient und ihr das ließ, so er starb. Denn sie allweg verderben hat wollen, wie sie dann

noch thuet, unangesehen daß ihr Albrecht bis in die sechs tausend Gulden Werth gelassen hat. Aber da ist kein Genügen, und in Summa ist sie allein seines Todes ein Ursach.

„Ich hab sie selbst oft für ihr argwöhnig sträflich Wesen gebeten und sie gewarnet, auch ihr vorhergesagt, was das Ende hievon seyn wird, aber damit hab ich nit anders denn Undank erlangt.

„Dann wer diesem Mann wohlgewollt und um ihn geweßt, dem ist sie feind worden, das wahrlich den Albrecht mit dem Höchsten bekümmert, und ihn unter die Erden bracht hat.

„Ich hab ihr seit seines Todes nie gesehen, sie auch nit zu mir wollen lassen, wiewohl ich ihr dennoch in viel Sachen hülflich geweßt bin, aber da ist kein Vertrauen. Wer ihr Widerpart hält, und nit aller Sach Recht gibt, der ist ihr verdächtlich, dem wird sie auch alsbald feind, darum sie mir lieber weit von mir denn um mich ist.

„Es sind ja sie und ihr Schwester nit Bübinn, sondern wie ich nit zweifel, der Ehren fromm und ganz gottesfürchtig Frauen. Es sollt

aber einer üeber ein Bübinn, die sich sonst freundlich hielt, haben, denn solch nagend, argwöhnig, und keifend fromm Frauen, bei der er weder Tag noch Nacht Ruhe oder Fried haben könnt. Aber wie dem, wir müssen die Sach Gott befehlen, der woll dem frommen Albrecht gnädig und barmherzig seyn, denn er hat wie ein frommer Biedermann gelebt, so ist er auch ganz christenlich und seeliglich verstorben, darum seines Heils nit zu fürchten ist. Gott verleih uns sein Gnad, daß wir ihm zu seiner Zeit seeliglich nachfolgen."

Von Albrecht Dürers vielen uns noch erhaltnen Gemälden, will ich nur eines der allervortrefflichsten anführen. Die Boisseréesche Sammlung bewahrt dieses herrliche Bild, es zeigt deutlich sowohl alle Vorzüge der Schöpfungen Albrecht Dürers, wie das, was ihnen zur höchsten Vollkommenheit noch abgeht.

Das Bild stellt die Abnahme des Leichnams Christi vom Kreuze dar. Wie wahr, wie schön, und doch mit wie großer Verschiedenheit ist der Ausdruck des nämlichen Schmerzes in den Köpfen

und Stellungen der umstehenden Freunde des Erblaßten, in dem vor allen von ihm geliebten Jünger Johannes, in den heiligen Frauen, die innig und treu ihn verehrten! Wahrhaft erhaben und herzergreifend ist die gottergebene Frömmigkeit der Mutter, mitten im tiefsten Seelenleiden ausgedrückt. Die Wahrheit des Kolorits, der Gewänder, der Zeichnung, ist bewundernswerth, es ist ein köstliches Gemälde, das man zu betrachten nicht ermüdet, an dem man immer neue Vorzüge entdeckt, aber es ist ein Gemälde. Schoreel, Hemling, vor Allen Johann van Eyck stellen uns mitten in ihre Schöpfungen, ihre Gebilde sind die Wirklichkeit selbst, die Albrecht Dürer uns nur mit großem Fleiß nachgebildet zeigt; ihm mangelt die Jugendfrische, die unaussprechlich seelenvolle Heiterkeit, der Strahl des Lebens, der bei den alten Meistern recht aus dem Innern hervorbricht. Vor ihren Tafeln vergißt man oft über dem Werke den Meister, hier muß man stets, wenn gleich bewundernd, seiner gedenken. Diese schwarzen scharfen Umrisse, die er sowohl im Kontur der Köpfe, als in den Falten der Gewänder unvermalt stehen ließ, so meisterhaft, mit so fe=

ster Hand sie auch gezeichnet sind, kennt die Natur eben so wenig als ihre oben genannten treuesten Nachfolger sie kannten. Auch Albrecht Dürers Farben, bei aller ihrer Schönheit, erbleichen vor der brennenden Pracht seiner Vorfahren, und bei manchem seiner Werke spüren wir recht schmerzlich die beengende Lebensluft, in welcher dieser, von der Natur so hochbegabte Meister unter dem Keifen seines bösartigen Weibes wie zur Frohne arbeiten mußte; er, der sich in andern Verhältnissen frei, edel und leicht im Gebiete der Kunst gewiß noch weit höheren Flugs erhoben hätte.

Höchst bewundernswerth ist indessen die Festigkeit, mit der Albrecht Dürer in Zeichnung und Anordnung seiner Gestalten an der Natur hielt. Sind diese gleich nicht immer edel und schön zu nennen, so sind sie dennoch stets von unübertrefflicher Wahrheit. Dieses ist um so höher zu achten, da seine Zeit, obschon noch immer überreich an trefflichen Meistern, dennoch schon begann, sich jener Manier zuzuwenden, welche den Schein der Dinge statt des Wesens ergreift, durch blendende Licht-Reflexe, durch tiefe Schlagschatten, wo die Natur keine kennt, und durch tausend ähnliche

Künsteleien, das Auge zu fesseln, und ihre innere Armseligkeit zu verbergen sucht. Sehr bald nach ihm führte diese neue, großentheils durch falschverstandnes Studium der italiänischen Meister und der Antike entstandne Manier, der bald niemand mehr widerstrebte, die ächte deutsche Kunst unaufhaltsam dem Untergange zu.

Lukas von Leyden.

Lukas von Leyden gehörte zu den Seltnen, welchen die Natur das Siegel ihrer Bestimmung auf Erden beim ersten Lebenshauch deutlich aufdrückt, bei denen schon die Knospe der Kindheit die ganze, bald prächtig sich entfaltende Blüthe ihrer Zukunft deutlich zeigt, die himmelweit verschieden sind von jenen kraftlos in die Höhe geschoßnen kränklichen Pflanzen, welche in unsern Tagen durch pädagogische Treibhauskünste zum schnellen Entfalten gezwungen werden, eine Zeitlang als Wunderkinder ihre armen Künste machen, und dann wie taube Blüthen fruchtlos zusammensinken. Er war ein wirkliches Wunderkind, das im Jahr 1494, in den letzten Tagen des Monats Mai, oder den ersten des Juni zu Leyden in das Leben trat.

Hugo Jakobs, sein Vater, war ein geachteter Maler, und Malergeräth das erste Spielwerk des Knaben. Lukas erster Blick fiel auf Paletten und Pinsel, auf Kreide, Reißfeder und Radirnadel. Mit schwacher kindischer Hand griff er nach diesen und führte sie, beinahe ehe er sie nur gehörig fest zu halten wußte. Der Vater hatte innige Freude an dem natürlichen Geschicke, welches der Knabe dabei zeigte, er half ihm und lehrte ihn, wirklich spielend, den Gebrauch aller dieser Werkzeuge; das Kind kannte bald keine andere Lust als an diesen Dingen, und die Lust stieg, so wie es heran wuchs. Oft, wenn Lukas in später Nacht noch zeichnete, schalt seine Mutter und nahm ihm das Licht weg, weil sie fürchtete, seine Gesundheit möchte unter der unablässigen Anstrengung leiden, aber er ließ dennoch nicht ab. Er zeichnete nach der Natur Alles was ihm vorkam, Köpfe, Hände, Füße, Gebäude, Gegenden, vor Allem aber, und mit auffallender Vorliebe, Gewänder von verschiedenartigen Stoffen, an denen er den aus dieser Verschiedenheit entstehenden Charakter ihres Faltenwurfs unermüdet nachzubilden strebte.

Angehende Maler, Glasmaler und Goldschmiede waren, so wie der junge Lukas heranwuchs, seine liebsten Gespielen, weil er mit ihnen treiben konnte, was einzig ihn ergötzte. Mit gleichem Eifer, gleicher Freudigkeit und gleichem Gelingen ergriff er in frühester Jugend alle Zweige der Kunst; er malte geschichtliche Gegenstände, Porträte, Landschaften, mit Wasserfarben und in Oel, malte auf Glas, schnitt in Holz, gravirte auf Kupferplatten, zeichnete mit der Feder, mit der Kohle, vor Allem aber gerne, und in spätern Jahren ganz vortrefflich, mit schwarzer Kreide.

Es klingt eben so unglaublich als es wahr ist, daß Lukas von Leyden schon als neunjähriges Kind Zeichnungen von seiner eignen Erfindung sehr sauber und fein in Kupfer stach. Man trifft noch zuweilen auf einzelne seltene Abdrücke ohne Jahrzahl, von diesen seinen frühsten Jugendarbeiten.

Da er zwölf Jahr alt war, malte er die Legende vom heiligen Hubertus mit Wasserfarben auf Leinwand, und erregte dadurch die Bewunderung Aller, welche dieses Gemälde erblickten. Ein Kunstfreund, Herr von Lockhorst, gab dafür

dem Knaben so viele Goldstücke als er Jahre zählte, um ihn zu fernerem Fleiß zu ermuntern.

Kaum mochte Lukas das vierzehnte Jahr erreicht haben, als er ein höchst ausgeführtes, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnetes Blatt nach eigner Zeichnung in Kupfer stach, welches den Mahomed darstellt, wie dieser in der Trunkenheit einen Mönch ermordet. Im folgenden Jahr erschienen neun andre Blätter in Form runder Medaillons, die eben so viel Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellten. Nächstdem die Versuchung des heiligen Antonius, dem der Teufel in Gestalt einer schönen Frau erscheint. Auch noch im nämlichen Jahr, die Bekehrungsgeschichte des Apostels Paulus. Der junge Künstler hatte den Moment gewählt, in welchem Paulus, vom Strahl des Himmels geblendet, nach Damaskus geführt wird, und dabei den Zustand dieser plötzlichen Blindheit ganz vortrefflich ausgedrückt. Sowohl bei diesen als allen seinen Blättern muß man neben der vollendeten Ausführung, neben der Mannichfaltigkeit der Köpfe und Stellungen, auch den durchaus naturgetreuen Ausdruck höchlich bewundern. Nirgend erscheint Verworrenheit oder Zwang, selbst

in seinen figurenreichsten Kompositionen; alle seine Blätter tragen den Stempel eines hellen originellen Geistes, der sich selbst von jedem Strich, jeder Linie Rechenschaft zu geben wußte, und frei und leicht unter jedem Bedingniß seiner Kunst sich bewegte. Die größte Mannichfaltigkeit herrscht in seinen Gewändern, auch war er unerschöpflich in Erfindungen, um seine den Tagen der Vorzeit oder fremden Nationen angehörenden Gestalten so viel möglich zu charakterisiren.

Lukas verlor sehr früh seinen Vater und ersten Führer auf der so hoffnungsreich begonnenen Bahn; und kam gleich darauf bei Cornelis Engelbrecht in die Lehre, dessen Sohn, ein Glasmaler Namens Peter Cornelis, unter die Zahl seiner Jugendfreunde gehörte.

Meister Cornelis Engelbrecht war ein sehr guter Zeichner, ein verständiger, verdienstvoller Maler, dessen Werke von seinen Mitbürgern sehr hoch gehalten wurden. Man sagte sogar, er sey der Erste in Leyden gewesen, der nach Johann van Eycks Weise der Oelfarben sich bediente. Einigen seiner vorzüglichsten Gemälde wurde ein Ehrenplatz auf dem Stadthause zu Leyden, doch

hielt man ein Gemälde mit zwei Flügelbildern, welches einen Gegenstand aus der Apokalypse darstellte, für seine beste Arbeit. Dieses hing zuerst in einer Kapelle, über der Familiengruft der Herren von Lockhorst, ward aber späterhin von einem Abkömmling dieses Geschlechts nach Utrecht gebracht. Herr von Bettendorf in Aachen besitzt ein seltnes Gemälde dieses Meisters. Es zeigt uns in einer offnen Halle die heilige Barbara vor dem Richterstuhl ihres eignen Vaters. Ihre ganze Gestalt trägt den Ausdruck schmerzlicher Entschlossenheit beim unabwendbaren Unheil; im Hintergrunde erblickt man den Thurm, den sie selbst erbauen ließ, und in welchem sie gefangen gehalten wurde, nebst einem Theil der Stadt.

Unter einem so guten Lehrer machte der von der Natur so reich begabte Jüngling in unglaublich kurzer Zeit die größten Fortschritte im Zeichnen und Malen. Im Kupferstechen hatte ihm ein Künstler Namens Harnassen noch besondern Unterricht ertheilt, der ihn zugleich den Gebrauch des Scheidewassers lehrte. Auch sagt man, daß ein geschickter Goldschmied ihm bei seiner Bildung für die Kunst viel geholfen habe. Im Jahr 1510

da Lukas von Leyden sechszehn Jahre zählte, erschien abermals von ihm ein allgemein bewundertes Blatt, ein Ecce Homo, und so folgte in schneller Folge eines seiner Kunstwerke dem andern. Sein Ruhm ward groß in seinem Vaterlande, und verbreitete sich bald über die Gränze desselben in Deutschland und Italien; überall strebte man nach dem Besitz der Abdrücke seiner Werke, und mancher italiänische Meister benutzte, ohne sich dessen zu rühmen, bei der Komposition seiner Gemälde die Erfindung des niederländischen Meisters, der nie sein Vaterland, kaum seine Vaterstadt verlassen hatte und ohne fremde Einwirkung nur seinem Genius und der Natur treulich folgte. Vasari selbst erwähnt rühmend den Namen Lukas von Leyden, und preis't die Anordnung, die Wahrheit und die Ausführung seiner Arbeiten.

Lukas von Leyden wußte den Pinsel mit nicht minderm Gelingen zu führen als die Reißfeder und das Radireisen. Seine Gemälde waren der Stolz seiner Vaterstadt, und die Bewunderung aller Kunstverständigen. Das Stadthaus zu Leyden prangte mit einer trefflichen Darstellung des

jüngsten Gerichts von seiner Hand, an welcher besonders die Zeichnung und Karnation der vielen nackten Figuren bewundert wurden. Ein sehr schönes Marienbild, ein Kniestück, auf welchem das Kind eine Traube mit einer von dieser herabhängenden Weinranke in der Hand hält, und dessen Draperie besonders gepriesen wird, kaufte späterhin der kunstliebende Kaiser Rudolph, und ließ es nach Prag bringen. Ein anderes sehr bewundertes Gemälde stellte die Kinder Israel vor, wie sie das goldne Kalb verehren, und bei Lustgelagen und Banketten des Herrn und seiner Gebote vergessen. Und so gingen in ununterbrochner Reihe mehrere treffliche Arbeiten in Oel und in Wasserfarben aus der Werkstatt des fleißigen Meisters hervor. Auch auf Glas malte er mit hohem Gelingen; unter andern wie die Töchter Israels dem König David tanzend entgegenziehn. Doch weder in seinen Gemälden, noch in seinen andern Arbeiten beschränkte er sich einzig auf geistliche Darstellungen, er wählte oft und gern auch andere, mitunter sogar humoristische Gegenstände; wie zum Beispiel zu dem kleinen, von Vasari gepriesenen Blatt, auf welchem ein Bauer sich von

einem Quacksalber den Zahn ausreißen läßt, während eine Frau, von ihm unbemerkt, ihm die Tasche leert. Auch in Brüssel, in der Gemälde-Sammlung des Herrn von Hennesay, befindet sich ein sehr kleines, in Oel gemaltes Bildchen dieser Art von ihm. Ein alter Mann und eine alte Frau sitzen mit einander höchlich vergnügt unter einem schönen grünen Baum, er spielt auf einer Zitter, und sie akkompagnirt ihn auf der Violine. Man kann sich nichts Launigeres und Naturgetreueres denken, als dieses im besten Humor gemalte allerliebste kleine Miniaturbild.

Sein von ihm selbst gezeichnetes Porträt zeigt ihn sehr jugendlich, ohne Bart, von etwas schwächlichem Ansehen, doch mit hellen klaren Künstleraugen. Er trägt ein mit Federn geschmücktes Barett auf dem Kopf, und einen Todtenschädel im Busen. Von Gestalt war Lukas von Leyden klein, zierlich und schmächtig. Er verheirathete sich sehr jung mit einer edlen reichen Jungfrau aus dem adlichen Geschlecht der von Boshuysen, wodurch er in große und vornehme Familienverbindungen gerieth, zugleich aber auch zu seinem Leidwesen veranlaßt ward, mehr Zeit bei Gast-

mahlen und Festlichkeiten zu verlieren als ihm lieb war. Sogar die Feierlichkeiten, welche seine eigne Vermählung unter den Verwandten seiner Frau herbeiführten, preßten ihm Klagen aus, so sehr hatte er sich daran gewöhnt, jede Stunde seiner Zeit einzig der Kunst zu weihen. Er achtete fast jede Minute für verloren, die er anders hinbringen mußte, und arbeitete stets mit einem Eifer, einer Anstrengung, als ob ihm ein vorahnendes Gefühl die Kürze seiner irdischen Laufbahn geweissaget habe.

Eine einzige Tochter war die Frucht seiner zufriednen Ehe. Er führte mit seiner Frau in Ehre und Ansehen unter seinen Mitbürgern ein ruhiges, glückliches Leben. Nicht nur durch seine Heirath, sondern auch durch seine Kunst war Lukas von Leyden bald sehr wohlhabend geworden. Seine Staffelei-Gemälde wurden von reichen Kunstfreunden wohl bezahlt, und seine sehr gesuchten Holzschnitte und Kupferstiche standen schon bei seinem Leben in nach damaliger Art ungewöhnlich hohem Preise.

Um ganz fehlerfreie Abdrücke der letztern war er so besorgt, daß er jedes Blatt, das nur den

geringsten Makel trug, verbrannte, damit die Welt nur Vollkommnes von seiner Hand erhalten möge. Hierdurch hat er aber freilich auch den Nachkommen den Besitz derselben sehr erschwert und die jetzige große Seltenheit der Abdrücke veranlaßt. Sein Eulenspiegel, ein Kupferstich auf einem Quartblatt, den Albrecht Dürer für einen halben Stüber kaufte, wurde schon zu Sandrarts Zeiten, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, für vierhundert Gulden verkauft, und ist jetzt vielleicht im Original um keinen Preis mehr zu haben.

Endlich entschloß sich Lukas von Leyden eine Reise nach Seeland, Flandern und Brabant zu unternehmen, um sich selbst eine Erholung von angestrengtem Fleiß, und seinen Tagen einige Abwechselung zu gewähren. Nach holländischer Art machte er die Reise zu Wasser, auf denen das Land überall durchkreuzenden Kanälen, und als ein wohlhabender Mann, in einem eignen Schiff mit einer wohlverschloßnen, mit allen Bequemlichkeiten versehenen Kajüte; vermuthlich so eine Art von Treckschuyte, wie sie noch in Holland gebräuchlich sind. Da Lukas von Leyden, wie wir

aus Albrecht Dürers Tagebuch wissen, mit diesem Meister in Antwerpen zusammentraf, so muß er die Reise im Jahr 1521, als er sieben und zwanzig Jahre alt war, gemacht haben, und nicht sechs Jahre später, in seinem drei und dreißigsten Jahr, wie Karl von Mander und nach ihm Sandrart es meinen. Auch findet sich in Albrecht Dürers Tagebuch von dem oft erwähnten Besuch desselben in Meisters Lukas Hause in Leyden selbst, keine Spur, es geht vielmehr aus Allem hervor, daß Albrecht Dürer jene Stadt nie gesehen hat, und daß er Lukas von Leyden nur in Antwerpen zum ersten und auch wohl letzten Mal erblickte.

Mit einem seltsam gemischten Gefühl mögen beide große Meister im ersten Augenblick einander gegenüber gestanden haben. Beide waren Jahre lang, mit beinahe gleichem Gelingen und gleichem Ruhm die nämliche Bahn gegangen, hatten oft in den Gegenständen ihres künstlerischen Bemühens die nämliche Wahl getroffen, und waren gewiß auch oft genug zu gegenseitigem Nachtheil mit einander verglichen worden. Denn die Welt hatte von jeher die Unart, von der sie auch wohl nie lassen wird, zu glauben, daß sie

keinen ihrer großen Zeitgenossen nach Verdienst ehren könne, ohne ihm einen zweiten gegenüber zu stellen, auf dessen Kosten sie ihn erhebt. Sie wird nie bedenken, daß es besser wäre, sich des Glücks zu freuen, beide in ihrer Mitte zu besitzen und dabei jeden für sich auf seine Weise gelten zu lassen.

Albrecht Dürers Reise glich, wie wir wissen, einem Triumphzuge der Kunst, von dem das Gerücht gewiß auch bis zu Lukas nach Leyden gedrungen war, und ihn vielleicht veranlaßt hatte, gerade in dieser Zeit nach Antwerpen zu kommen. Er erkannte den hohen Werth des großen Nürnberger Meisters mit voller Ueberzeugung, so wie auch dieser ihm alle Gerechtigkeit widerfahren ließ, und überall zum Besitz seiner Arbeiten zu gelangen suchte. Doch Lukas war jünger, ehrgeiziger, von etwas kränkelnder Lebhaftigkeit, und hatte, wie behauptet wird, wenn gleich ohne es vielleicht jemanden anders als sich selbst zu gestehen, oft mit Albrecht Dürer in der Behandlung des nämlichen Gegenstandes absichtlich gewetteifert.

Jede andere Regung, ausser die, herzlicher

Freude, wich indessen aus ihrem Gemüth, sobald beide Meister einander erblickten; denn Männer von diesem Werth konnten sich nie ungerecht verkennen. Sie brachten in gegenseitiger Freundlichkeit die kurze Zeit ihres Beisammenseyns mit einander zu und Jeder zeichnete zuletzt des Andern Bild, um es als das eines geehrten und geliebten Freundes und Kunstverwandten mit sich in die Heimath zu nehmen.

So wie Albrecht Dürer während seiner Reise überall eine höchst ehrenvoll gastfreie Aufnahme fand, so zeichnete der, bei Fürsten und großen Herren nicht so persönlich bekannte, Lukas von Leyden, sich seinerseits wieder durch Freigebigkeit und gastliches Zuvorkommen gegen die Künstler aus, in deren Wohnort er längere Zeit weilte. In jeder größeren Stadt, durch welche sein Weg ihn führte, gab er den dort einheimischen Malern in ihrem Gildehause ein Gastmahl und hatte für jedes dieser Feste einmal für allemal sechzig Gulden bestimmt. Eine damals bedeutende Summe, besonders wenn man sich Albrecht Dürers Bemerkung bei einem ihm von Meister Bernhard von Orlay gegebenen Feste erinnert, das er als sehr

verschwenderisch beschreibt, und meint, es könne wohl an zehn Gulden gekostet haben.

Zu Middelburg erfreute sich Lukas von Leyden besonders an den Gemälden des damals dort wohnenden Johann von Mebuse; auch der Meister selbst, und sein muntres, lustiges Wesen zogen ihn an. Er unterließ nicht in dieser Stadt sein gewohntes Maler-Banket zu geben, wobei er sehr schön und anständig gekleidet erschien, in einem gelblichen Rock von feinem Seiden-Kammelot, der in der Sonne wie Gold glänzte. Aber nun kam Mebuse in einem Kleide von wirklichem goldnen Brokat; diese übergroße Pracht erregte Meister Lukas etwas überspannte Empfindlichkeit, dem es nun bedünken wollte, als würde er wegen seiner einfacheren Tracht von seinen übrigen Gästen weniger geachtet. Hieraus mochte wohl eine nicht ganz angenehme Spannung in der Gesellschaft entstanden seyn, denn sonst wäre dieser an sich unbedeutende Umstand schwerlich auf die Nachwelt gekommen.

So viel Vergnügen diese erste und einzige Kunstreise dem Meister Lukas während ihrer Dauer gemacht haben mochte, so gedachte er ihrer nach

seiner Heimkehr doch nur mit Reue und Schmerz. Er fühlte sich, so wie er wieder zu Hause war, von einem langsam schleichenden Uebel ergriffen, welches, seine Kräfte untergrabend, ihn allmählich dem Untergange zuführte, und kam dadurch auf den unseligen Gedanken, von irgend einem Neider seines Ruhms Gift empfangen zu haben. Freilich läßt die Natur sich selten ungestraft in ihrem gewohnten Gange vorgreifen. Früchte, die früh blühten, reifen früh und fallen ab, und der Geist, der schon den neunjährigen Knaben so mächtig beseelte, mußte auch um so früher die gröberen Bande zerstören, welche ihn an die Erde fesselten. Doch dies bedachte Lukas von Leyden nicht, sondern quälte sich Tag und Nacht mit dem peinlichen Glauben an seine Vergiftung, von dem kein Zureden seiner Freunde ihn abzubringen vermochte.

Er lebte und kränkelte fort, während einer ziemlichen Reihe von Jahren, und behielt das Schreckbild des langsam herannahenden Todes immer im Gesicht. Dabei zerstörte er durch verdoppelten Fleiß alle ihm übrig gebliebene Kraft, statt durch Ruhe für seine längere Erhaltung zu sorgen.

Die letzten sechs Jahre seines Lebens mußte er wegen seiner außerordentlichen Schwäche größtentheils im Bette liegend zubringen, doch selbst dies hinderte ihn nicht, jeden leidlichen Moment seinen Arbeiten zu widmen. Er hatte sich zu diesem Zweck nach eigner Erfindung Werkzeuge und besondere Vorrichtungen verfertigen lassen, die es ihm möglich machten, selbst in dieser Stellung, zu zeichnen, in Holz zu schneiden oder in Kupfer zu stechen. Auch malte er in dieser Zeit noch sein letztes Gemälde in Oel, ein Werk, welches als eines seiner vorzüglichsten in dieser Art gepriesen wird, und zu welchem er wahrscheinlich jede Stunde benutzte, in der er von seinem Schmerzenlager sich erheben konnte.

Dieses Gemälde war mit zweien, dasselbe verschließenden Flügelthüren versehen, mit der Jahrzahl 1531 bezeichnet, und stellte den Heiland dar, wie er einem Blinden das Gesicht wieder verleiht. Die Blindheit des von seinem Knaben geführten Armen, das Mitleid und die himmlische Güte im Angesicht des Erlösers werden als höchst vortrefflich ausgedrückt gepriesen. So auch die Mannichfaltigkeit und der Ausdruck in den Köpfen der

Umstehenden, die Gewänder, die Bäume und Gebüsche in der den Hintergrund bildenden Landschaft. Ein Kunstliebhaber in Harlem kaufte späterhin dieses letzte Meisterwerk Lukas von Leyden um einen bedeutenden Preis, und es gehört vielleicht noch zu den wenigen, die von ihm bis auf unsere Zeit gekommen sind.

Die allerletzte Arbeit, mit der er sich bis kurz vor seinem Ende beschäftigt hatte, war ein Holzschnitt, welcher die Göttin der Weisheit darstellte. Diesen behielt er immer bei sich und sein brechendes Auge betrachtete ihn noch mit Wohlgefallen, als die schwache Hand ihm jede weitere Anstrengung versagte.

Neun Tage vor seinem Tode erfreute ihn noch seine, während seiner Krankheit verheirathete Tochter durch die Geburt eines Enkels, doch legte er dabei auch einen traurigen Beweis seiner, durch langes Leiden auf das Höchste gereizten Empfindlichkeit ab. Denn als die Pathen mit dem Kinde von der Taufe zurückkehrten, fragte er angelegentlich nach dem Namen, den man dem Kinde beigelegt habe, und als man antwortete, man habe dafür gesorgt, daß nach ihm noch ein Lukas von

Leyden blühen solle, ward er dadurch verletzt, statt sich darüber zu freuen, und nahm es so, als ob die Seinigen wünschten, nur recht bald der lästigen Sorge für ihn enthoben zu seyn.

Wenige Tage darauf verlangte er noch einmal den blauen Himmel zu sehen. Er ward aus dem Bette an das Fenster getragen, still und sinnend verweilte er dort, ließ sich dann wieder auf sein Lager bringen, und athmete zwei Tage darauf zum letzten Mal aus schwer beklemmter Brust. Er wurde nur neun und dreißig Jahre alt, und starb im Jahr 1533.

Sein Enkel Lukas Damessen wurde ein mittelmäßiger Maler und starb zu Utrecht ein und siebzig Jahre alt; ein zweiter nach seinem Tode geborner Enkel, Namens Johann de Hoey, zeichnete sich ebenfalls nicht unter der Menge aus, war aber noch zu Karl von Manders Zeiten Hofmaler des Königs von Frankreich.

Die Zahl der von Lukas von Leyden bis auf Sandrarts Zeiten gekommnen Kupferstiche gibt dieser auf hundert zwei und siebzig Stücke an, die jedoch schon damals sehr schwer zusammen zu bringen waren, so daß man ein kleines Blatt,

Abraham und Hagar, mit fünfhundert Gulden bezahlte. Sein in Kupfer gestochnes Bildniß des Kaisers Maximilian, welchen er während dessen Aufenthaltes in Leyden zeichnete, wird als das vortrefflichste gepriesen, welches der Meister in dieser Art hervorgebracht.

Von den Gemälden sind ebenfalls nur wenige bis auf unsere Tage gekommen, doch bewahrt die Boisseréesche Sammlung von ihm ein köstliches großes Altarblatt, auf welchem sieben Figuren, fast nach alter byzantinischer Art neben einander in einer Reihe stehen. Bis zur Hälfte des Mittelbildes halten Engel einen Teppich mit goldnen Blumen durchwirkt; über ihn hinaus verliert sich der Blick in die blaue Ferne, man sieht das Meer mit seinen Inseln und Klippen, und die stolz sich erhebenden Thürme einer großen Stadt; Alles liegt hell und deutlich im klaren Himmelsschein. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht der heilige Bartholomäus, das Messer, als Emblem seiner Mutter, in der Rechten, in der Linken ein Buch. Würdevoller Ernst, unerschütterliche Ruhe spricht aus der hohen Gestalt, wie aus dem von dunkelem Bart und Haar umfloßnen

edlen Gesicht. Er trägt ein blaues Gewand, und über demselben, in leichte schöne Falten geworfen, einen weißen, mit Gold eingefaßten Mantel. Ihm zur Seite steht die heilige Cäcilie mit ihrer Orgel und horcht, den reinsten Ausdruck himmlischer Seligkeit in den leuchtenden Augen, auf die Töne, welche unter ihrer Hand, ihr selbst fast unbewußt, der Orgel entschweben. Zur andern Seite des Heiligen steht die heilige Agnes, schön, hold und jung wie eine Blume, geschmückt wie eine Fürstin. Lang hinabwallendes goldiges Haar umgibt das rosig blühende Köpfchen, ihr Auge ruht auf einem geöffneten Buche, welches, nebst dem die Heilige bezeichnenden Palmzweig, in den zarten Händchen ruht, zu ihren Füßen schmiegt sich ein schneeweißes Lamm.

Auf dem rechten Flügelbilde steht der heilige Jakob der ältere, mit der Keule, als bezeichnendem Emblem seines Märtyrertodes, und ebenfalls mit einem Buche; ein herrlicher geistreicher Kopf voll lebendigen Ausdrucks; neben diesem die heilige Christina; der Mühlstein neben ihr, ihr gewohntes Emblem, ragt wirklich halb zum Bilde heraus. Auf dem linken Flügelbilde steht Johan-

nes der Evangelist und blickt mit der Ruhe des über alles Irdische erhabnen Heiligen auf die Schlange, die unter seinem Segensspruch aus dem Kelch' emporsteigt, den er hält. Neben Johannes erblickt man die heilige Margaretha. Schön, edel, mit entzückender Freude sieht sie in Gestalt eines zornsprühenden Ungeheuers den Urheber alles Bösen sich kraftlos unter ihrem Fuße winden, der, wie die Legende erzählt, ihr in dieser Gestalt im Kerker erschien, um die heilige Jungfrau zu schrecken. Die heitere Feierlichkeit, die ernste Pracht dieses Bildes läßt sich durch Worte nicht darstellen, man steht davor, wie vor einem lichterfüllten, heiligen Tempel. Die technische Vollkommenheit derselben, die Schönheit der Draperien, des reichen mannichfaltigen Schmuckes, die Haare, das lebenswarme Kolorit, stellen es zü dem herrlichsten, was je die Kunst der alten Meister hervorbrachte.

Ein sehr schönes und seltenes Gemälde dieses großen Meisters befindet sich in der Sammlung des Herrn von Lieversberg in Köln. Es stellt die Kreuzigung des Heilandes dar, ist drei Fuß fünf Zoll hoch, zwei Fuß sieben Zoll breit, und bil-

det oben einen flachen Bogen. Das Kreuz steht in der Mitte des Hauptbildes, am Fuße desselben kniet Magdalena. Links neben dem Kreuze steht die schmerzerfüllte Mutter, neben ihr der heilige Hieronymus, auf der andern Seite der Evangelist Johannes und der Apostel Simeon. Denn auch bei der Anordnung dieses Gemäldes hat Lukas von Leyden sich nicht ganz von der alten byzantinischen Art abgewendet. Die Gestalt des Heilandes kann weder edel, noch ebenmäßig genannt werden, die hagern Beine sind viel zu lang, Hände und Füße zu knöchern, zu abgezehrt, was man aber über die unbeschreiblich herrliche Ausführung und bei dem trefflichen Kolorit leicht übersieht. Die plastische Abrundung aller Gestalten auf diesem Bilde ist höchst glücklich und sorgfältig behandelt, kein Pinselstrich ist sichtbar, die Farben höchst durchsichtig und klar, das Ganze wie durch einen Guß von Emaille entstanden, alle Farbentöne verfließen harmonisch in einander, keine Abstufung wird irgendwo bemerkbar, und selbst der matte Schimmer des Goldgrundes, auf dem Mittelbilde, scheint absichtlich gemildert zu seyn, um die Wirkung der Farben

nicht zu stören. Ein Laubgewinde, das um den obern Rand des Bogens sich hinzieht, stößt unmittelbar an das, welches die beiden Flügelbilder einfaßt.

Den Hintergrund zu diesen bilden ausgespannte Teppiche von Brokat, über welche sehr anmuthige Landschäftchen hervorragen. Auf dem einen derselben sind Johannes der Täufer und die heilige Cäcilia, auf dem andern der heilige Alexius und die heilige Agnes abgebildet. Alle weiblichen Köpfe auf diesem herrlichen Bilde sind höchst anmuthig und lieblich, der Ausdruck des Schmerzes auf dem Mittelbilde, vor allem der Schmerz der Mutter, der heiligen Magdalena und des Evangelisten Johannes, ist von ergreifender Wahrheit. Warm und lebendig, wie das Leben selbst, erscheinen die Köpfe der Apostel und der Heiligen, auf dem Mittelbilde wie auf den Flügelbildern, Haare, Stoffe und Faltenwurf der Gewänder sind bis zur täuschendsten Wahrheit, mit unendlichem Fleiß der Natur nachgebildet. Die Köpfchen der auf dem Mittelbilde, wie auf den Flügelbildern einherschwebenden kleinen Engel sind anmuthig und freundlich, die

Körperchen freilich erscheinen durch die Verkürzungen ein wenig verkrüppelt, doch alle diese kleinen Mängel werden durch die hohe Ausführung des ganzen Meisterwerks dermaßen überstrahlt, daß man sie kaum bemerkt. Von außen zeigen die beiden Flügelbilder, wenn sie geschlossen das Mittelbild bedecken, grau in grau gemalt, den englischen Gruß.

Johann von Mabuse, auch Maubeuge und Maboggio genannt.

In Maubeuge oder Mabuse, einem Ort im Hennegau, ward dieser Meister zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts geboren, und nahm nach damaligem Künstlergebrauch den Namen seiner Vaterstadt an. Wer seine Eltern waren, ist eben so unbekannt geblieben, als der Name des Meisters, unter dessen Leitung er zuerst die Künstlerbahn betrat. Nur so viel ist gewiß, daß er schon in der Jugend als seine hohe Meisterin die Natur anerkannt haben muß, der er auch in der Folge, bei mancher Abweichung, dennoch im Grunde stets treu blieb. Sein wilder ungeregelter Geist, sein leidenschaftliches Wesen rissen ihn später zu tausend Verirrungen hin, so daß er, während eines wüsten, ausschweifenden Lebens, in

der Welt bald hie- bald dorthin geworfen ward. Daher ist es sehr schwer, ja fast unmöglich, dem Gange seiner Schicksale genau zu folgen. Aus der ausgezeichneten Vortrefflichkeit seiner Werke geht indessen hervor, daß er während seiner Lehrjahre treu und fleißig der Uebung seiner Kunst sich widmete, denn ohne dauernden, ernsten Gebrauch aller Kräfte wird Keiner ein Meister, wie Mabuse es ward. Auch ist die Geduld, die Treue, die Zierlichkeit, deren er bei Ausführung seiner Arbeiten sich befliß, gerade bei einem sonst so rastlosen Gemüth zwiefach bewundernswerth, und beweis't, daß dennoch innige Alles überwiegende Liebe zur Kunst der Grundton seines Wesens war.

In der ersten schönsten Blüthe seiner Jugend zog Mabuse nach Rom, um dort seine Bildung für die Kunst zu vollenden. Mit rühmlichem Eifer nahm er die großen italiänischen Meister sich zum Vorbilde, welche jene wunderreiche Zeit, zu der er selbst auch gehörte, verherrlichten. Sowohl ihre Werke, als der Anblick der uns gebliebnen plastischen Gebilde einer großen Vorzeit, erfüllten den für die Kunst glühenden Jüngling mit Bewunderung. Höhere Wünsche stiegen in ihm

auf, er wollte es den großen Meistern seiner ursprünglichen heimathlichen Schule nicht nur gleich thun, er wollte sie wo möglich noch übertreffen, und von der treuesten Nachahmung der lebendigen Natur sich bis zum Ideal der höchsten Schönheit hinaufschwingen, das in dem Marmor vor seinen wonnetrunknen Blicken zu athmen schien. Doch sein guter Genius bewahrte ihn hier auf dem Scheidewege vor jenen Irrgängen, auf welchen viele seiner Nachfolger und zuletzt die deutsche Kunst selbst zu Grunde gingen; Mabuse erkannte, daß Wahrheit ewig das erste Bedingniß der Schönheit seyn werde, und wagte es deshalb nie, sich von ihr und der Natur zu entfernen, obgleich er stets, und oft sehr glücklich, darnach strebte, sie mit dem, seinem inneren Sinne vorschwebenden, ihm höher dünkenden Reiz des Ideellen zu schmücken.

Er war es, der zuerst bei seiner Heimkehr aus Italien die späterhin auf Kosten des guten Geschmacks nur zu sehr herrschend gewordnen allegorischen Darstellungen in das Gebiet seiner vaterländischen Kunst einführte. Er zuerst brachte die italiänische Weise in der Komposition seiner Gemälde an, und auch jene südliche Art vorzüg-

lich nackte Figuren zu malen, was die züchtigen, ehrbaren Altväter sonst immer so viel möglich zu vermeiden pflegten. Und so wurde er bald berühmt, fand überall Bewunderer und Anhänger.

Mabuse lebte eine Zeitlang in Utrecht, im Dienste des dortigen Bischofs, Philipp von Burgund, und malte viel und fleißig; aber er versank zugleich auch immer tiefer in Ausschweifungen, zu welchen die schlechteste Gesellschaft, die er sich vorzugsweise erwählte, ihn nur verleiten konnte. Die Staffelei und der Aufenthalt in Schenken bei wilden lärmenden Gelagen, theilten sich in seine Zeit, und es ist schwer zu begreifen, wie er bei dieser Lebensweise den klaren Blick und die feste Sicherheit der Hand sich erhalten konnte, oder wie es ihm möglich war, so viel Fleiß auf die höchste Vollendung seiner Gemälde zu verwenden.

Von Utrecht zog Mabuse nach Middelburg, wahrscheinlich auf Verlangen des Abts Maximilian von Burgund, der damals dort lebte und im Jahr 1524 starb. Dieser trug ihm ein großes Altargemälde für die Kirche seiner Abtei auf,

ein Werk von gewaltigem Umfange, mit zwei Flügelthüren, die so groß und schwer waren, daß man sie jedesmal bei Eröffnung des Altars stützen mußte. Der Meister wendete viel Zeit und fast unglaublichen Fleiß auf dieses sehr figurenreiche Gemälde; es stellte eine Abnahme vom Kreuze dar und ward von den Kunstverständigen der Zeit als seine vollendetste Arbeit höchlich gepriesen. Albrecht Dürer, der es sah, als er im Jahr 1521 nach Middelburg kam, wo er auch Mabusen in seinem Hause besuchte, fället indessen in seinem Tagebuche das Urtheil: das Bild sey besser gemalt als gezeichnet. Späterhin schlug der Blitz in die Kirche ein, in welcher es den Altar schmückte, und diese ward unrettbar mit allen Schätzen, welche sie enthielt, ein Raub der Flammen.

Mabuse scheint in Middelburg Anfangs mit großem Aufwande gelebt zu haben, wie die Geschichte seines goldbrokatnen Gewandes bei Lukas von Leydens Gastmahl beweis't. Doch ließ er deshalb nicht von seinem gewohnten Leben und mag es wohl ziemlich arg getrieben haben, denn der Magistrat fand endlich für gut, ihn unerachtet

seines hell leuchtenden Künstlerruhms gefänglich einzuziehen, ob wegen Schulden oder sonst sträflicher Handlungen, ist nicht bekannt. Mabuse wendete indessen diese unfreiwillige Einsamkeit zu mehreren vortrefflichen Zeichnungen an, von denen Karl von Mander, der sie noch gesehen hat, mit Freude und Bewunderung spricht.

Es scheint, als ob Mabuse nach wieder erlangter Freiheit eine Reise nach London gemacht habe; vielleicht zog Hans Holbein ihn hin, der damals unter dem Schutze König Heinrichs des Achten dort lebte. Denn außer vielen, vielleicht noch in England existirenden, trefflich gemalten Bildnissen von Mabusens Hand, wurde in der sehr bedeutenden Gallerie des alten Palastes von Whitehall noch insonderheit das von ihm gemalte Porträt zweier vornehm geschmückter Knaben bewundert, die wahrscheinlich zu der Familie des Königs gehörten. Doch der Palast selbst, die alte Residenz der Könige von England, von Heinrich des Achten Zeit bis auf die der Königin Anna, ward seitdem bis auf einen kleinen Theil zerstört. Neuere Gebäude aller Art erfüllen jetzt den weiten Raum, welchen dieses Prachtgebäude

ehemals von den Ufern der Themse an bis zu dem jetzigen St. Jamespark mit seinen weitläuftigen Nebengebäuden bedeckte. Die Gemälde daraus sind alle zerstreut oder spurlos verloren, und so mögen denn auch Mabusens Arbeiten kein besseres Schicksal gehabt haben.

Eine Zeitlang, ob früher oder später? ist schwer auszumitteln, befand sich Mabuse als Hofmaler im Dienste eines vornehmen Niederländers, den Karl von Mander den Marquis van der Veren nennt. Dieser muß sehr reich und sehr vornehm gewesen seyn, denn sein Haushalt war ganz auf fürstlichen Fuß eingerichtet. Er hielt sich einen Poeten, einen Maler und einen Philosophen als unentbehrliche Mitglieder seines Hofstaats. Ob er diesen dreien auch den lustigen Rath beigesellte, finde ich nicht erwähnt, es scheint fast, als ob Mabuse auch diesen Ehrenposten neben seinem eigenthümlichen mitunter versehen habe, wie aus folgendem Zuge seines Hoflebens hervorgeht.

Kaiser Karl der Fünfte dachte einst dem Marquis van der Veren die hohe Ehre seines Besuches zu und dieser machte natürlicher Weise so=

gleich die allervortrefflichsten Anstalten zum würdigen Empfang des hohen Gastes. Die ganze Dienerschaft ward neu und glänzend gekleidet, besonders aber sollten der Poet, der Philosoph und der Maler in neuen Gewändern von prächtigem weißen seidnen Damast das Fest verherrlichen helfen. Die Schneider nähten Tag und Nacht, doch Mabuse wußte unter dem Vorwande, seinem Kleide einen ganz neuen malerischen Zuschnitt zu geben, den ihm bestimmten Damast unverarbeitet in die Hände zu bekommen; und da er, wie Alle seines gleichen, in ewiger Geldnoth war, so verkaufte er ihn heimlich, trug das Geld in die Schenke, und machte sich dafür, um die Folgen ganz unbesorgt, auf seine Weise einen guten Tag. Der Marquis erfuhr es wohl, denn wann wäre an einem kleinen Hofe ein solches Geheimniß verborgen geblieben? aber er kannte seinen Mann, ließ ihn stillschweigend gewähren, und verließ sich auf dessen Talent, sich aus jeder Verlegenheit zu ziehen.

Der große Tag kam, der Kaiser auch. Die Majestät ward gebührend empfangen, und endlich von dem Marquis auf einen Balkon geführt, um

die lange Reihe der geschmückten Diener anzusehen, die prozessionsartig unten im Hofe vorbeizogen. Der Poet und der Philosoph in ihren schönen weißen damastnen Gewändern stolzirten an der Spitze des Zuges, und in ihrer Mitte Mabuse in einem ähnlichen, doch weit schöneren Kleide. Damast von solcher Pracht, so blendend weiß, mit so herrlichen geschmackvollen Laubgewinden und Blumen hatte der Kaiser noch nicht gesehen, auch lobte er ihn über die Maßen.

Bei der Tafel endlich, wo der Poet, der Philosoph und der Maler in ihren schönen Kleidern unter der übrigen geputzten Dienerschaar zur Aufwartung bereit dastanden, fiel des Kaisers Blick abermals auf Mabusens vortrefflichen Damast; dem Maler wurde gewinkt, näher zu treten, der Damast blieb auch in der Nähe so schön, daß der Kaiser einen Zipfel des Gewandes ergriff, um ihn besser zu untersuchen, und nun erst entdeckte er die Täuschung. Das ganze Gewand war Papier, über und über mit Blumen und Ranken, dem wirklichen Stoffe so ähnlich übermalt, daß wirklich nur das Gefühl den unglaublichen Irrthum entdecken konnte.

Die Majestät lachte, daß ihr die Augen übergingen, als sie die Geschichte des wundersamen Rockes jetzt vernahm, die ganze Tischgesellschaft lachte mit, und so lange der Kaiser regierte hatte er keine so fröhliche Tafel gehalten. Um viel hundert Ellen des herrlichsten Damasts hätte der Marquis diesen Schwank seines Hofmalers nicht missen mögen, und dieser gewagte Streich befestigte ihn sogar noch in der Huld seines Herrn, der, minder geschickt ausgeführt, ihn wahrscheinlich völlig gestürzt hätte.

Doch Mabuse wußte auch auf edlere Weise sein großes Talent im Hause seines Beschützers geltend zu machen. Er malte dessen Gemahlin nebst ihrem Sohn, als Madonna mit dem Kinde, und wandte so viel Fleiß auf die Ausführung dieses köstlichen Bildes, daß sogar seine übrigen Gemälde, so trefflich gemalt sie auch sind, dagegen rauh und unvollendet erscheinen.

Dieses aber ist auch Alles, was ich vom Leben dieses großen Meisters in Erfahrung bringen konnte, dessen Natur das Höchste mit dem Niedrigsten auf so seltsame Weise vereinte. Man sagt, er sey im Jahr 1562 in ziemlich hohem Alter gestorben,

doch ist sowohl der Ort, wo er starb, als die Art seines Todes unbekannt.

Das Grab bedeckt die Verirrungen seines Lebens, doch was er in Hinsicht auf die Kunst war, beweisen drei seiner unschätzbaren Gemälde in der Sammlung der Herren Boisserée. Das eine, eine Kreuzigung, ist ein großes Bild, von dem man vermuthet, daß er es vor seiner Reise nach Italien gemalt haben könne, aber dennoch spricht schon aus diesem sein lebhaftes, dem warmen Süden sich annäherndes Wesen. Weniger fromm, ruhig und innig, als seine großen Vorgänger und Zeitgenossen bei Behandlung dieses Gegenstandes es waren, brachte er in die Darstellung ein höchst effektvolles Leben, ich möchte sagen ein dramatisches Fortschreiten; alles ist in Bewegung, doch immer fern von aller Uebertreibung. Die drei Kreuze nehmen die Mitte des Bildes ein; auf der den Hintergrund bildenden Landschaft erblickt man Jerusalem und viele hin und her Wandelnde unter den Mauern der Stadt. Wunderschön ist der Kontrast zwischen dem sterbenden Heiland und den in peinlicher Qual verscheidenden Verbrechern ausgedrückt, nicht minder

auch der zwischen diesen beiden obwaltende Unterschied der Charaktere. Beider Sterben ist furchtbar, doch fern von gräßlicher Verzerrung, ihre Physiognomien gänzlich verschieden, so wie auch ihre Haltung im Tode.

Angeklammert an den Fuß des Kreuzes, welches den Erlöser trägt, mit dem vollen Ausdruck wilden verzweiflenden Schmerzes, halb knieend, halb aufgerichtet, blickt Magdalena zu ihm auf, fast zürnend dem Himmel, der dies Ungeheure geschehen läßt. Seitwärts erliegt die weinende Mutter ihrem stilleren, doch nicht minder herzzerreißenden Schmerz. Johannes und Maria Salome unterstützen, im eignen Jammer fast vergehend, die Halbohnmächtige. Wahrhaft herzergreifend ist die Gottergebenheit der Alles duldenden Mutter, im Gegensatz mit dem leidenschaftlichen Stürmen der weit jüngern Magdalena, die im Drange des Weltlebens noch nicht lernen konnte sich unter den Willen Gottes fromm zu beugen. Der Ausdruck, die Gruppirung, die Schönheit der Köpfe, so wie die Draperie dieser Gruppe sind vor Allem bewundernswerth, besonders in letzter Hinsicht das dunkelblaue Gewand der Magdalena und das der

Maria Salome; ein sehr reizendes mit einer Art von goldnem Netz verbundnes Häubchen schmückt das schöne Köpfchen der letzteren. Die um das Kreuz versammelten Pharisäer bilden einen zweiten Kontrast mit den weinenden Frauen; Kriegsknechte auf stolzen Pferden schließen an diese sich an, unter denen sich ein vornehmer Mann im rothen Gewande auszeichnet, wahrscheinlich Pontius Pilatus. Alle diese Gestalten, diese Köpfe, vom verschiedensten Ausdruck, sind voll Leben und Wahrheit. Es ist ein Bild, das den Blick unwiderstehlich fesselt, es athmet, es bewegt sich wenn man es länger betrachtet.

Ein zweites, weit kleineres Bild, welches Mabuse nach seiner Heimkehr nach Rom malte, ist die vorhin erwähnte Abbildung der Gemahlin des Marquis van der Vere als Madonna. Es erinnert an die Werke Michael Angelo's, und an alles Herrliche italischer Kunst. Es zeigt uns die heilige Jungfrau in hoher Anmuth, in fürstlicher Pracht, als Königin des Himmels. Der tiefe Ernst des Kindes ist wahrhaft göttlich zu nennen, das prächtige faltenreiche Gewand der Mutter fließt weit über den Boden hin. Höher konnte

wohl weder Mabuse, noch irgend Jemand die Kunst des Malens treiben, wie auf diesem höchst vollendeten kleinen Gemälde geschah, das in Hinsicht der Ausführung der Triumph aller Malerei genannt zu werden verdient.

Das dritte Bild Mabusens zeigt in prachtvoller goldner Rüstung den Erzengel Michael, den Ueberwinder Luzifers, welcher kraftlos unter seinem Fuße sich windet. Himmelsglorie umstrahlt die hohe Heldengestalt des göttlichen Streiters, während sein Schützling auf Erden, der Donator dieses Bildes, demüthig und fromm, seitwärts zu seinen Füßen knieet. Es ist ein Gemälde von wahrhaft blendender Pracht, herrlich gemalt, und stammt ebenfalls aus der spätern Zeit des Meisters, nach seiner Rückkehr aus Italien.

Johann von Schoreel.

In Schoreel, einem kleinen holländischen Dorf, ohnweit Alkmaar, trat dieser seltne, von der Natur durch ihre edelsten Gaben ausgezeichnete Geist, am ersten August des Jahrs 1495 in das irdische Leben. Nahe Verwandte nahmen sich mit wahrhaft väterlicher Sorgfalt des verwais'ten Knaben an, der in frühster Jugend beide Eltern verlor, und nun fromm und einfach unter Jener treuen Pflege heran wuchs. Sobald er das dazu gehörige Alter erreicht hatte, wurde er nach Alkmaar auf die Schule gebracht, wo er sich durch sittliches Betragen und schnelles Fortschreiten in Allem, was ihm gelehrt ward, besonders in der lateinischen Sprache, vor seinen Mitschülern auszeichnete. Was er auch unternahm, begünstigte ein seltnes Gelingen; seine natürlichen Fähigkeiten, sein großes

Fassungsvermögen, machten ihm auch das Schwerste leicht, doch sein angeborner Beruf zur bildenden Kunst trat vor Allem auffallend vor und äußerte sich sogar in seinen kindischen Spielen. Die ihm zugänglichen Gemälde, selbst die damals allgemeinen gemalten Fensterscheiben nachzuzeichnen und zu malen, war seine innigste Freude, und bei seinen Schulkameraden machte er sich besonders dadurch beliebt, daß er ihre in der Schule üblichen Tintenfässer von weißem Horn mit allerlei artigen Verzierungen schmückte, indem er Menschen und Thiere, Bäume und Blumen sehr sauber und erfindungsreich mit einem Federmesser hineinschnitt. Zum Glück waren Schoreels Pflegeältern nicht nur so verständig dieses Alles gehörig zu beachten, sondern auch liebevoll genug, um selbst mit eigner Aufopferung das aufkeimende Talent des Knaben zu unterstützen, sobald sie es erkannt hatten. Sie nahmen ihn deshalb schon im vierzehnten Jahre aus der Schule, wo er indessen zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung einen recht tüchtigen Grund gelegt hatte, und brachten ihn nach Harlem zu dem besten Maler, den sie kannten, zu Meister Wilhelm Cornelis.

Dieser Wilhelm Cornelis, der aber mit mehreren seiner Kunstgenossen, die auch Cornelis hießen, nicht zu verwechseln ist, war in der That ein nicht ungeschickter Maler, und wohl fähig seinen hoffnungsvollen Lehrling dem Anfange der rechten Bahn zuzuleiten, doch dabei rohen harten Gemüths, eigennützig in hohem Grade, und auch dem Trunke ergeben. Er machte viel Einwendung, ehe er sich entschloß, den Knaben in die Lehre zu nehmen, und willigte endlich nur unter der Bedingung darein, daß die Vormünder desselben sich schriftlich anheischig machten, ihn drei Jahre in seinem Dienste zu lassen, oder, im Falle er die Werkstatt seines Meisters früher verließe, eine bedeutende Geldbuße zu zahlen. Schoreels Pflegeältern, denen das Fortkommen des verwais'ten Knaben sehr am Herzen lag, willigten in Alles; das ungefügige, aufgeblasene Wesen des Meisters brachte den einfachen treuen Landleuten nur einen um so festern Glauben an seine Kunst bei, indem sie meinten, daß, wo so viel gefordert würde, auch viel geleistet werden müsse; sie unterschrieben daher was man verlangte, und Schoreel zog fröhlichen Muthes

als wohlbestallter Lehrling bei seinem Meister ins Haus.

Daß es ihm dort mitunter übel genug ergehen mochte, ist leicht zu erachten, aber er ertrug Alles, denn er durfte ja zeichnen und malen den ganzen Tag. Auch machte er in kurzer Zeit so schnelle und so bedeutende Fortschritte, daß er schon im ersten Jahr im Stande war, seinem eigennützigen Lehrherrn durch seine Kunstarbeiten einen Gewinn von mehr als hundert holländischen Gulden einzubringen; eine sehr beträchtliche Summe in jener Zeit. Der arme Knabe hatte aber leider mit einem, jeder guten Empfindung unfähigen Menschen zu thun; denn statt daß, wie zu erwarten stand, Fleiß und Talent ihm wenigstens eine freundlichere Behandlung seines Meisters erworben hätten, zogen diese Eigenschaften ihm nur Neid und Argwohn zu. Wilhelm Cornelis konnte nicht ohne inneren Verdruß den Fortschritten des Lehrlings zusehen, der ihn in kurzem zu verdunkeln drohte, fand es hinwieder aber auch zu bequem, müßig in der Schenke zu sitzen, während dieser daheim für ihn Geld verdiente, als daß er nicht hätte dafür sorgen sollen, sich einen solchen Arbeiter

zu erhalten. Daß Liebe und Freundlichkeit hier Alles thun könne, fiel ihm nicht ein; lieber bewachte er den armen Knaben Tag und Nacht auf die unleidlichste Weise, überhäufte ihn mit Arbeit, und verwieß ihn, bei dem kleinsten Zeichen gerechten Unwillens über eine solche Behandlung, auf die Verschreibung, die ihn noch auf lange Zeit zu seinem Leibeignen machte, und die der Meister von nun an immer bei sich trug.

„Siehst du Jan?“ stammelte er oft, wenn er betrunken war, und klopfte dabei höhnisch lachend auf seine Tasche, „siehst du, da hab ich dich, da steckst du fest darin. Gehst du mir davon, so weiß ich schon, was ich mit deinen Freunden anzufangen habe, die sollens empfinden.“

Den armen Schoreel schmerzten diese ewigen Neckereien und Drohungen jedesmal tief in der Seele, er begann sogar sich heimlich darüber zu härmen, und der Gedanke, so verkauft zu seyn, ward ihm endlich so entsetzlich, daß er beschloß Alles anzuwenden, um der heillosen Verschreibung habhaft zu werden. Es gelang ihm auch wirklich, in einer sehr stürmischen dunkeln Nacht, da der Meister völlig betrunken wie ein Todter da

lag. Leicht wie ein Vogel sprang Schoreel mit seinem Raube davon, lief auf die Brücke, wo er das Papier, in tausend Stückchen zerrissen, dem Winde und den Wellen übergab, kehrte dann leichteren Herzens wieder heim, und ging ruhig zu Bette.

In der reinen Seele des jetzt fünfzehnjährigen Knaben war bei alle dem keine Spur des Gedankens aufgekommen, sich auf diese Weise durch Zerstörung der Handschrift von der gegen seinen Lehrherrn eingegangnen Verbindlichkeit befreien zu wollen. Sein treues redliches Gemüth glaubte sich hinfort nicht minder an das für ihn gethane Versprechen gebunden als zuvor, aber der verhaßte Anblick der Handschrift, und das ewige Drohen mit dieser konnte ihn nun doch nicht mehr plagen; er fühlte sich frei, weil nur seine innere Ueberzeugung ihn band, und ertrug nunmehr Alles mit Geduld, ward vielleicht aber auch besser gehalten.

Redlich und treu, ohne einen Versuch zu entfliehen, arbeitete er nun für den Meister nach besten Kräften fort, lernte, so viel seine jetzige Lage ihm erlaubte, und kannte kein Vergnügen

als Sonntags und Feiertags, wenn die Sonne und die warme Sommerluft ihn lockten, einsam hinaus in das nahe Harlemer Holz zu wandern. Dort, unter den hohen herrlichen Laubgewölben, vergaß er Alles, was sein Leben beengte; lagerte sich mit jener unnennbaren Sonntagsfreude, welche die Kinder vornehmer Eltern selten kennen lernen, an irgend einem stillen Plätzchen in das grüne weiche Gras, zeichnete Bäume, Büsche, Blumen und Kräuter nach der Natur, und ergötzte sich dabei an dem Gezwitscher der kleinen Vögel und dem Festgesang zahlloser Nachtigallen, die noch alljährlich im Harlemer Holze ihre Wohnung aufschlagen. Wenn dann die Sonne sank, kehrte der junge Künstler mit bereicherter Mappe wieder heim in seine unerfreuliche Wohnung, und war doch innerlich vergnügt, wie ein Prinz es nur immer seyn könnte.

Endlich im Jahre 1512 waren die drei sauern Lehrjahre überstanden; Schoreel, jetzt siebzehn Jahre alt, fühlte Kraft und Muth, sich ferner selbst durch die Welt zu helfen, und war klug genug, sich durch die plötzlich eingetretne Freundlichkeit seines Lehrherrn nicht zu einem falschen Schritte

verleiten zu lassen. Er nahm geziemenden Abschied von ihm, und wanderte leichten Muthes nach der großen schönen Handelsstadt Amsterdam, wo er bald nach seiner Ankunft in der Wohnung und der Werkstatt des Meister Jakob Cornelis, den er wahrscheinlich schon früher hatte kennen gelernt, sehr freundlich aufgenommen ward.

Dieser Meister Cornelis, der auch unter dem Namen Jan Walter von Assen bekannt ist, war sowohl in Hinsicht seiner Sitten als seiner Kunst von dem Cornelis himmelweit verschieden, welchen Schoreel eben verlassen hatte. Von armen Bauern in Oostsanen, einem Dörfchen im Waterland, geboren, hatte er durch eigne Kraft, durch Ausdauer und Muth sich den Weg zu der Höhe bahnen müssen, auf der er jetzt ehrenvoll stand. Er galt in der That um die Zeit, wo Schoreel in seinem Hause Aufnahme fand, für einen der berühmtesten Maler in den Niederlanden, besonders wegen der Wahrheit seiner Gemälde. Ein ausgezeichnet schönes Werk seiner Hand befand sich früher in der Campeschen Sammlung in Leipzig, und ist seitdem für eine bedeutende Summe für die Gemälde-Gallerie in Kassel erkauft worden. Dieses

Bild wurde früher bald dem Johann v. Mabuse, bald Albrecht Dürer zugeschrieben. Das Monogramm des Künstlers aber, mit welchem es bezeichnet ist, beweist unwidersprechlich, daß es von Jakob Cornelis und keinem andern Meister sey. Die Identität dieses Zeichens geht aber wieder aus einem Buche hervor, welches Herr Kovning im Haag besitzt; es trägt das nämliche Zeichen, und daneben ist schriftlich angemerkt, daß dieses Buch dem Schilder Jakob Cornelis angehöre. Er malte Alles, so viel möglich nach der Natur, vor Allem die Gewänder, welche er sehr vorzüglich in aller Eigenthümlichkeit der Farben und Stoffe darzustellen wußte. Seine Gemälde schmückten Kirchen und Altäre, sowohl in Amsterdam selbst, als in den benachbarten Städten, doch wurden diese fast alle späterhin durch die Bilderstürmer zerstört. Karl von Mander erwähnt besonders einer Abnahme vom Kreuz, damals im Besitz einer Wittwe Namens von Sonneveldt zu Alkmaar. Schoreel hatte zu diesem Bilde die Landschaft, welche den Hintergrund bildete, gemalt, und es war ein Werk, das sowohl dem Meister als seinem Schüler Ehre machte. Ein

sehr schönes Gemälde, das ich in der, in diesen Blättern mehrmals von mir erwähnten, reichen und bedeutenden Sammlung des Herrn von Bettendorf in Aachen gesehen, hat mich indessen auf die Vermuthung gebracht, daß dieses Gemälde dennoch vielleicht gerettet, und bis auf unsre Zeiten gekommen seyn könnte. Gelehrtere und einsichtsvollere Kunstkenner, als ich zu seyn mir anmaßen darf, mögen über die Wahrheit dieser meiner Vermuthung entscheiden; ich kann hier nur wiedergeben was ich gesehen und im Sehen geahnet.

Es gibt einen alten, Kunstfreunden wohl bekannten Kupferstich des Marc Antonio, nach einer Zeichnung von Raphael, ebenfalls eine Kreuzes-Abnahme darstellend. Zwei an beiden Seiten an das Kreuz gelehnte Leitern, auf welchen die Freunde des an demselben Erblichenen, auf und niedersteigend, sich bemühen den wunderschönen Körper im Herunternehmen zu halten und zu stützen, geben zur Bildung einer der schönsten pyramidalischen Gruppen die Veranlassung. Aber bei näherer Betrachtung fällt es auf, daß der Körper unmöglich auf diese Weise gehalten werden kann,

sondern das Uebergewicht bekommen und herunter, und zwar gerade auf die Köpfe der Untenstehenden stürzen muß. Wahrscheinlich ist dieses der einzige Zeichnungsfehler dieser Art, welchen Raphael sich jemals zu Schulden kommen ließ, auch hat er diese übrigens vortreffliche Komposition nur als Zeichnung bestehen lassen, und nie einem Gemälde zum Grunde gelegt.

Dieses aber hat der treffliche Maler der Gestalten auf diesem Gemälde augenscheinlich bei dieser Komposition gethan, der, wenn mich nicht meine Vermuthung täuscht, Meister Jakob Cornelis ist. Sie sind trefflich gemalt, die Gradationen des Schmerzes mit Geist, Sinn und Gefühl ausgedrückt; die Mutter liegt in Ohnmacht hingesunken am Fuße des Kreuzes, von zwei reichgekleideten Frauen unterstützt, seitwärts steht ein theilnehmender Freund. Unten am Bilde ist ein Monogramm angebracht, das für Albrecht Dürers gehalten wird, woraus man schließen wollte, daß Schoreel dieses Bild während seines Aufenthalts in dessen Hause gemalt hat, auch will man Albrecht Dürers Porträt, und in einer der die Mutter unterstützenden Frauen, das seiner Gattin

erkennen. Dieser böse Engel des vielgeplagten edlen Meisters ist freilich sehr schön gewesen, wie die Sage behauptet, doch der unbeschreiblich anmuthige, milde, liebliche Ausdruck dieser Gesichtszüge kann unmöglich ihr eigen gewesen seyn. Und wie käme Albrecht Dürers Monogramm auf ein Gemälde von einer andern Hand, wenn es gleich in seinem Hause, unter seinen Augen gemalt ward. Jakob Cornelis Monogramm hat aber eine leicht zu verwechselnde Aehnlichkeit mit dem Albrecht Dürers, und dieses ist es, was in meiner Vermuthung über dasselbe mich bestärkt. Die Landschaft hinter dem Kreuze ist ganz im Charakter von Schoreels übrigen Werken dieser Art, und trägt unleugbare Spuren seines Pinsels. Sie ist, nach allem was man über die Umgegend von Jerusalem, aus Beschreibungen, Zeichnungen und Kupferstichen erfahren, ein getreues Abbild derselben. Wahrscheinlich malte er sie, nach seiner Rückkunft aus dem gelobten Lande, aus treuer Anhänglichkeit für seinen alten Lehrer und Meister. Eine oben an dem Bilde angebrachte Jahrzahl, die mit jener Zeit zusammenstimmt, scheint dieses bestätigen zu wollen, und dem ohnehin schönen

effektvoll gemalten Bilde ein neues Interesse zu gewähren.

Auf einem der beiden Flügelbilder ist eine Mutter mit ihren Töchtern in betender Stellung abgebildet, hinter welchem die heilige Jungfrau mit dem Kinde als Schutzheilige steht; auf dem zweiten der Vater mit einem Sohn, und noch ein Kind, das durch ein Kreuz auf dem Gewande, nach gewohntem Gebrauch, als ein früher Verstorbnes bezeichnet wird. Die Landschaft hinter diesen ist die nämliche, wie auf einem kleinen unschätzbar schönen Bildchen von Schoreel, Jesus am Oelberge darstellend, welches Herr von Bettendorf ebenfalls besitzt.

Jakob Cornelis war auch wegen seiner Kunst in Holz zu schneiden berühmt, und wahrscheinlich sind einige Abdrücke dieser seiner Arbeiten auch bis auf unsere Zeiten gekommen. Im siebenten Bande des Peintre Graveur werden Holzschnitte, welche in der Sammlung zu München sich befinden, erwähnt, welche ebenfalls mit dem Monogramm des Meister Jakob Cornelis bezeichnet sind. Karl von Mander aber beschreibt neun runde Passionsstücke, neun eben dergleichen Blätter, welche

Reiter zu Pferde darstellen, und eine größere Darstellung des Leidens Christi auf einem Quartblatt, die zu seiner Zeit in Hinsicht auf Zeichnung und Ausführung als sehr vorzüglich bewundert worden seyen. Aus alle diesem geht wenigstens hervor, daß Schoreel für die Ausbildung seines Talents nicht leicht in bessere Hände hätte fallen können. Nicht minder vortheilhaft war die Veränderung seines Aufenthalts für die häuslichen Verhältnisse des angehenden Künstlers. Meister Jakob war ganz das Bild eines wackern Hausvaters aus dem Bürgerstande der damaligen Zeit, der mit Liebe und Verstand in seinem Hause unumschränkt herrschte, ohne daß es einem der Mitglieder desselben je einfiel, zu wünschen oder zu glauben, daß dies anders seyn könne. Sowohl seines tadellosen Wandels als seiner Kunst wegen, ward er auch im öffentlichen Leben von seinen Mitbürgern hochgeachtet und stand in Ehre und Ansehen bei Groß und Klein.

Er hatte viele Kinder, aber sie waren alle schon erwachsen, und die mehrsten weit älter als Schoreel; nur ein spät nachgebornes Töchterchen zählte erst zwölf Jahre. Das holdselige Kind

war die Freude des Vaters, der Liebling des ganzen Hauses, und wuchs so von Liebe gepflegt heran, in unvergleichlicher Schönheit; rein und klar wie ein Thautropfen im Frühroth, auf der eben entfalteten Rose, sanft und gut, und unbekannt mit der Welt, wie ein Vögelchen im Neste, unter den schützenden Flügeln seiner Mutter. In diesen Umgebungen verlebte Schoreel die glücklichen Tage seiner Jünglingszeit. Mit Lust und Gelingen arbeitete er für seinen Meister, unter dessen Aufsicht tägliches Zunehmen in der Kunst seinen Eifer belohnte, und der ihm dennoch nicht nur ein ganz anständiges Jahrgeld für seine Arbeiten zahlte, sondern ihm dabei auch noch die Freiheit ließ, in Nebenstunden für seine eigne Rechnung zu malen was er wollte. Viele gelungne Arbeiten gingen schon damals in diesen seinen freien Stunden unter des jungen Künstlers fleißigen Händen hervor und fanden bald Liebhaber, die nicht nur Schoreels frühen Ruhm begründeten, sondern auch gut bezahlten, was sie von ihm erkauften, so daß er in kurzer Zeit sich für die nächste Zukunft eine nicht ganz unbedeutende Summe erworben hatte.

Mit allen seinen Hausgenossen lebte Schoreel in Friede, Liebe und Vertrauen, vor Allem aber erstand zwischen ihm und dem schönen Töchterchen seines Meisters ein unbeschreiblich zartes Verhältniß. In der Brust des achtzehn oder neunzehnjährigen Jünglings mußte gar bald heiße innige Liebe aus diesem unschuldigen Vertrauen entstehen, aber das zwölfjährige Mädchen war sich nur bewußt, ihm herzlich gut zu seyn, und verheelte ihm dies eben so wenig, als ob er wirklich einer ihrer Brüder gewesen wäre.

Das ging eine Weile so hin; süße Worte, liebe Versprechen nie einander zu vergessen, wurden gewechselt, und Schoreels ganzes Streben hätte sich vielleicht in Liebe und Sehnsucht aufgelös't, wäre er nicht kräftig genug gewesen, sich selbst aus dem süßen Taumel empor zu reißen. Die Zukunft an der Hand seines unbeschreiblich holden Mädchens erschien ihm im himmlischen Glanz, aber auch die Liebe zur Kunst sprach laut in seiner Brust. Er bedachte seine eigne große Jugend, und die seiner kaum den ersten Jahren der Kindheit entwachsenen Geliebten, und beschloß hinaus zu gehen in die Welt, sich auf jede Weise

des Glücks würdig zu machen, das ihm als einzig wünschenswerth erschien, und dann erst heimzukehren, wenn er im Stande sey, würdig und ehrenvoll um die Hand der Tochter seines Meisters zu werben.

Meister Jakob Cornelis war ein zu verständiger Mann, als daß er, so lieb und nützlich Schoreel ihm auch war, nicht diesem Entschluß hätte beistimmen sollen, und so reiste dieser dann endlich mit schwerem Herzen ab, begleitet von den Segenswünschen des Vaters und den bittern Thränen seines lieblichen Mädchens.

Der allgemeine Ruf, welcher Johann von Mabuse als einen der ersten damals lebenden Meister verkündete, zog den lehrbegierigen Jüngling zuerst nach Utrecht, wo jener im Dienste des dortigen Bischofs, Philipp von Burgund, lebte. Mabuse empfing den jungen Schoreel auf das freundlichste, wies ihm eine Wohnung in seinem Hause an, öffnete ihm seine Werkstatt, und Beide begannen eifrig mit einander zu arbeiten. An der Staffelei ging Alles vortrefflich, aber nicht weiter. Das wüste Leben des Meisters konnte dem edlen, an strenge Sitte gewöhnten Jüngling

nicht gefallen. Bald mußte er Mabusen zu seinen Trinkgelagen begleiten, und wenigstens die kostbare Zeit dort vergeuden, bald in der Schenke für ihn bezahlen, bald gar, wenn jener mit seinen Spiesgesellen über den Bechern oder Würfeln in Zwist gerieth, für ihn sich herumschlagen. Schoreel hielt dieses Leben nicht lange aus, sondern nahm bei der ersten Gelegenheit höflichen Abschied und wanderte weiter.

Er wendete sich von Utrecht nach Köln, und von dort nach Speier. Hier weilte er eine Zeitlang bei einem kunstreichen Geistlichen, für den er einiges malte, und der ihm dafür in der Linienperspektive, in der Lehre von den Verkürzungen, und in der Behandlung architektonischer Gegenstände Unterricht ertheilte. Dann zog er weiter nach Strasburg, von dort nach Basel. So zog er während seiner Wanderschaft durch noch mehrere Städte, suchte überall, nach damaliger Künstler=Sitte, die Gildehäuser der Maler auf, und bemühte sich, bei den berühmtesten Meistern Zutritt zu erhalten, bei ihnen zu arbeiten und von ihnen zu lernen. Wohin er kam, sah man ihn gern; alle Werkstätte standen ihm offen, die

größten Meister seiner Zeit beeiferten sich, ihn zum Gehülfen zu haben, und belohnten ihn auf das freigebigste, denn sein Fleiß und seine Kunst hielten immer gleichen Schritt. Er brachte in einer Woche hervor, woran Andere sich Monate lang abquälten, ohne daß sie dennoch die schon damals seltne Vortrefflichkeit seiner Arbeiten hätten erreichen können. Doch blieb er in keiner Stadt länger als es ihm für seinen Zweck nöthig schien, denn all sein Denken und Streben war der Kunst und seiner jungen Geliebten zu eigen; die Liebe zu Beiden vereinte sich zu einer einzigen hellen stillen Flamme in seiner Brust, die sein ganzes Wesen durchglühte, und ihn unaufhaltsam zum Vorwärtsstreben bis zum Ziele trieb, an welchem der Besitz seines holden Liebchens ihm entgegen winkte.

Albrecht Dürers großer allgefeierte Name bewog ihn endlich, auch nach Nürnberg zu ziehen. Er kam an, und der edle Meister nahm den jungen talentvollen Künstler mit Freuden in seiner Werkstatt und in seinem Hause auf. Beide einander so nah verwandte Geister würden sich wahrscheinlich bald gegenseitig erkannt und dann auf ewig gefunden haben, wäre nicht das damals all-

gemein herrschende Streiten über Religionsmeinungen auch zwischen sie getreten. Albrecht Dürer hing, wie wir aus seinem Leben wissen, mit voller klarer Ueberzeugung an Luthern und seiner Lehre; was seine Seele erfüllte, davon mußte er auch zu denen sprechen, die er seines Vertrauens werth hielt, und so kamen oft zwischen ihm und Schoreel, während sie mit einander arbeiteten, Gespräche auf, in denen Albrecht seinen jungen Freund über das, was ihm das Wichtigste war, erleuchten zu wollen schien, die aber dieser nicht ohne Schauer und Widerwillen zu ertragen vermochte. Unwandelbare Treue war der Grundton von Schoreels innerstem Wesen; was er einmal für wahr hielt, woran er glaubte, was er liebte, das vermochte er nie wieder zu lassen; es schien ihm sogar frevelhaft nur zu untersuchen, ob er recht thue so beharrlich zu seyn. Daher trennte er sich lieber nach einem kürzeren Aufenthalte als er Anfangs gewünscht hatte, von dem edlen Mann, den er in jeder andern Hinsicht lieben und ehren mußte, nur um sich nicht länger der Gefahr auszusetzen, in dem ihm ehrwürdigen Glauben seiner Väter geirrt zu werden.

Mehrere Jahre waren indessen während Schoreels bald längerem, bald kürzerem Aufenthalt in den Städten, wo er arbeitete, an ihm vorübergezogen, und er mochte ungefähr zwei und zwanzig Jahre zählen, als seine fernern Wanderungen, bald nach der Trennung von Albrecht Dürer, ihn nach Kärnthen führten, wo er, in einem der adligsten und reichsten Besitzer bedeutender Güter in diesem Lande, einen warmen Kunstfreund fand, der gastfrei auf sein Schloß ihn einlud, und bei dem er längere Zeit verweilte.

In Ruhe und Freiheit malte er dort vieles, theils für den Freiherrn selbst bei dem er wohnte, theils für dessen kunstliebende Freunde, und ward mit reichen Geschenken, mit Lob und Ehren von allen Seiten überhäuft; doch ward ihm auch ein Lohn in dem Herzen der Tochter des edlen Hauses, welches ihn so gastfrei empfing, dessen bloße Möglichkeit dem anspruchslosen Jüngling nie in den Sinn gekommen war. Schoreels Liebenswürdigkeit im Umgang, sein angenehmes Aeußere, sein gebildeter Geist, machten auf das Fräulein einen zu tiefen und lebhaften Eindruck, als daß ihr Vater lange darüber hätte im Dunkeln bleiben

können, und der hochherzige Mann ehrte die Kunst und den Künstler, den er selbst liebte, zu sehr, um hier Rang, Geburt und Vermögen zu berechnen, da es noch überdem das Glück seines Kindes galt. Er selbst bot dem jungen Maler die Hand des Fräuleins, um die, wie er wohl wußte, des Jünglings Bescheidenheit ihm nie erlauben würde zu werben, und mit dieser ein so glänzendes Loos, wie es kaum im Traum Schoreelen vorgeschwebt habeu konnte. Doch das rosige süßlächelnde Bild der Tochter Jakob Cornelis lebte noch immer in dem treuen Gemüth, welches Alles eher konnte als vergessen; und so blieb Schoreelen denn nichts übrig als das gastfreie Schloß zu verlassen, in dem er unter diesen Umständen nicht länger zu weilen vermochte, und mit dem tiefsten Gefühl schmerzlicher Dankbarkeit von neuem den Wanderstab zu ergreifen.

Mit dem vollen Bewußtseyn, noch nicht das zu seyn, was er zu werden Kraft und Muth in sich fühlte, lenkte er seine Schritte immer weiter von der Heimath ab, wo, wie er hoffte, der süßeste Lohn indessen für ihn heranblühte. Er zog nach Venedig. Hier gesellte er sich mehreren

Malern und Kunstfreunden aus Antwerpen zu, und wandte, frischen Muths, aufs neue jeden Augenblick seiner Zeit mit gewissenhafter Treue für seine Kunst an. Das regere Leben der reichen glanzerfüllten Stadt, die große Anzahl Fremder aus allen Nationen die dort sich vereinten, das Kommen und Gehen der vielen reichbeladnen Schiffe, beschäftigten neben der Kunst seinen Geist, und erweiterten seine Ansicht der Welt. Vor Allem aber zog ihn die Bekanntschaft eines sehr unterrichteten und kunstverständigen Landsmannes an; dieser war ein Klosterbruder aus einem der Wohlthätigkeit geweihten holländischen Ordensstifte, und hielt sich in Venedig auf um mehrere Pilger zu erwarten, die von dort aus mit sich zu einer Wallfahrt nach Jerusalem einschiffen wollten.

Das Zureden seines frommen Freundes, mehr vielleicht noch der ihm inwohnende Trieb recht viel von der Welt zu sehen, deren Einzelheiten nachzubilden er sich berufen fühlte, bewogen Schoreelen, der frommen Gesellschaft sich anzuschließen, und wirklich ging er, da Alles zur Abreise bereit war, mit ihr unter Segel. Wind und Wetter begünstigten die Fahrt, so daß Schoreel selbst auf

dem Schiffe der gewohnten Uebung seiner Kunst nicht entsagen durfte. Er malte während der Reise mehrere seiner Begleiter, und zeichnete alle ihm vorkommende merkwürdige Gegenstände sehr sauber und treu in ein kleines Buch, welches er zu diesem Behuf stets bei sich führte. Auch auf den Inseln Kandia und Zypern, wo sein Schiff eine kurze Zeit vor Anker ging, benutzte er den Aufenthalt zu Studien nach der Natur; er zeichnete die Herbergen wo er Obdach fand, Städtchen, feste Schlösser, Ansichten der mit einer südlichen Pflanzenwelt geschmückten Gegend, und sammlete so unschätzbaren Vorrath für künftige Arbeiten im fernen Vaterlande.

Endlich gelangte er nach Jerusalem, dem Ziel seiner Reise, wo ihm sein frommer Freund und Reisegefährte in dem Pater Guardian des Klosters Sion eine eben so nützliche als angenehme Bekanntschaft zuführte; denn dieser nahm ihn nicht nur freundlich auf, sondern lud ihn auch zur Begleitung auf seinen Berufsreisen durch die Umgegend von Jerusalem ein. Schoreel lernte auf diese Weise das Land weit besser kennen als es ihm sonst möglich gewesen wäre; er zeichnete auch

hier vieles nach der Natur, besonders die Ufer des Jordans; eine Zeichnung, die er später in den Niederlanden zu einer Darstellung des Durchganges der Israeliten durch diesen Strom benutzte. Auch zeichnete er Ansichten der Stadt Jerusalem von verschiedenen Seiten, das heilige Grab, und alle merkwürdigen Stellen jener dem heiligsten Andenken geweihten Gegenden.

Nach seiner Heimkehr im Vaterlande benutzte Schoreel späterhin alle diese Studien zu herrlichen Landschaften, welche, besonders für seine Zeitgenossen, das Interesse seiner vielen Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments ungemein erhöhten. Denn damals war noch nicht die ganze Welt in Bilderbüchern für Groß und Klein zu finden, es gab noch Dinge in ihr, welche nicht jeder Schulknabe zu kennen glaubte, und die Leute betrachteten mit um so ehrfurchtsvollerer Bewunderung Schoreels Meisterwerke, auf welchen er die Bergpredigt, oder den Heiland am Oelberge abgebildet hatte, da sie zugleich die Gegenden treu nach der Natur vor sich sahen, die das Andenken jener Begebenheiten ihnen zum Heiligthum schuf. Eines seiner vorzüglichsten Gemälde in dieser Art

ward im Jakobs-Kloster zu Harlem aufgestellt, auf welchem er sein eignes Bild mitten in einer Gruppe von Pilgern angebracht hatte, die im Begriffe sind, zum Thore von Jerusalem einzuziehen.

Der Pater Guardian hatte Schoreelen während seines Aufenthalts in Jerusalem so lieb gewonnen, daß er ihn nur ungern von sich lassen wollte, und Alles anwandte, um ihn wenigstens für ein Jahr dem Kloster Sion zu gewinnen. Vielleicht hätte dieser, angezogen durch die Neuheit seiner Umgebungen, sich auch zu diesem Aufschub seiner Heimreise bereden lassen, doch der holländische Klosterbruder, der aus guten Gründen ihn ungern in diesen Händen lassen wollte, drang so lange mit Bitten, verständigen Vorstellungen, und mitunter nöthigen Warnungen in ihn, daß er sich endlich bewegen ließ diesen Plan aufzugeben, und mit seinem ersten Reisegefährten zurück nach Venedig zu schiffen. Doch drang der Guardian ihm noch beim Abschiede das Versprechen ab, während der Reise ein Bild für sein Kloster zu malen. Schoreel hielt Wort, und malte auf dem Schiffe den Apostel Thomas, wie er zweif-

lend die Seitenwunde des Heilandes berührt. Es war im Jahr 1520, und Schoreel fünf und zwanzig Jahre alt, da er aus dem heiligen Lande zurückkehrte. Das Schiff landete diesmal unterwegs auf Rhodus, wo damals die Johanniter-Ritter noch ihren Sitz hatten, indem Sultan Soliman der Zweite erst zwei Jahre später durch die Eroberung der Insel sie zwang, solche zu verlassen und sich nach Malta zu begeben. Schoreels glücklicher Stern begleitete ihn auch hierin, denn der damalige Großmeister des Ordens, Villiers, nahm ihn nicht nur sehr freundlich auf, sondern verhalf ihm auch zur möglichsten Benutzung seines kurzen Aufenthalts, indem er ihm Gelegenheit schaffte, auch hier vieles Merkwürdige nach der Natur zu zeichnen. Und so langte Schoreel, beladen mit Vorarbeiten für die Zukunft, nach einer sehr glücklichen Reise endlich wieder in Venedig an.

Seine erste Sorge war hier, das Bild, das er auf dem Schiffe gemalt, zurück nach Jerusalem an seinen dortigen geistlichen Freund abzusenden. Es langte wohlbehalten an und erhielt einen sehr ehrenvollen Platz an der durch die Ge-

burt des Heilands geheiligten Stätte; viele Reisende haben es dort gesehen und wahrscheinlich befindet es sich noch in diesem Augenblick am nämlichen Orte.

Von Venedig reis'te Schoreel bald nach seiner Ankunft wieder ab, um jetzt Italien kennen zu lernen. Er besuchte die für seine Kunst bedeutendsten Städte dieses Landes und gelangte endlich nach Rom. Welchen Eindruck der Anblick dieser Königin der Städte auf ein Gemüth, wie das seine machen mußte, läßt sich besser empfinden, als beschreiben. Raphaels hoher Geist hatte sich, vielleicht nur wenige Monate früher, der ewigen Heimath zugeschwungen, doch Michael Angelo lebte und wirkte noch in voller Thatkraft seines Geistes, und Julius Romano, und so viele Meister, deren große Namen damals der Unsterblichkeit zustrebten.

Umstrahlt vom zwiefachen Glanze der hohen Gegenwart und der herrlichsten Vergangenheit, durchwandelte nun Schoreel die weiten Räume dieser der Kunst geheiligten Stadt; jeder Schritt, jeder Blick brachte ihm unsäglichen Gewinn. Wie er diesen Aufenthalt in Rom benutzte, ausführli-

her zu berichten, wäre unnütze Wiederholung des oft schon Gesagten; er athmete hier in seinem eigentlichen Element, und weihte jeden Augenblick seines Lebens dem unablässigen Streben, zu erringen, was er von Andern so glorreich errungen sah, während die seinem Gemüth inwohnende Treue ihn dabei immer fester an die Natur band, und ihn vor glänzenden Abwegen bewahrte. Vor Allem zogen Raphaels Werke ihn an; verloren in ihrem Anblick, brachte er vor ihnen die seligsten Stunden hin; er fühlte sich tief im Gemüthe dem hohen einfachen Geiste verwandt, der aus ihnen, Leben athmend, ihm entgegen trat, und Muth und Hoffnung loderten immer heller in ihm auf.

Es war ihm nicht möglich, die Monden seines Aufenthaltes in Rom zu zählen oder abzukürzen, obgleich das Bild seiner fernen Geliebten ihm hier fast sichtbar vorschwebte, wo er in tausendfacher Gestalt überall sie wieder zu erkennen glaubte. Doch er fühlte, wie jeder Tag dem Ziele ihn näher führte; dies gab ihm Kraft, die tiefe Sehnsucht zu beherrschen, die ihn oft zurück über die Alpen zog, und so weilte er noch in Rom, als im Jahr 1522 Leo des Zehnten Nachfolger,

Adrian der Sechste, den päpstlichen Thron bestieg. Glück und Talent hatten diesem aus dem Staube des tiefsten Dunkels den Weg zum damals höchsten Gipfel irdischer Größe gebahnt. Er war, wie Schoorel, in Holland geboren, der Sohn eines armen Webers aus Utrecht; es war sogar möglich, daß er in seiner Jugend noch die Eltern Schoreels gekannt hatte, wenigstens ehrte er in diesem wahrscheinlich den Landsmann nicht weniger als den Künstler, und überhäufte ihn mit vielen und großen Beweisen seiner Huld und Gnade. Viele bedeutende Arbeiten, die Schoreel mit großem Gelingen für seinen hohen Beschützer ausführte, setzten ihn immer fester in dessen Gunst. Zu diesen gehörte auch das vorzüglich gelungene Bildniß des Papstes, welches dieser einem von ihm in Löwen gestifteten Kollegium verehrte. Endlich trug Adrian seinem kunstreichen Landsmann auch die Aufsicht über Belvedere auf, und schien so dessen Glück für sein ganzes künftiges Leben zu gründen.

Doch was ist wandelbarer als menschliche Pläne und irdische Größe! Adrian starb am vierzehnten September des Jahres 1523, nachdem

er nur wenige Monate über ein Jahr die päpstliche Krone getragen, und Schoreel blieb plötzlich verwaiset zurück, in einem Lande, wo sein schnelles Emporsteigen in der Gunst des heiligen Vaters gewiß nicht unbeneidet geblieben war. Er gab von nun an alle Gedanken auf, seine Geliebte nach Rom heimzuholen, die wohl früher, von den Umständen begünstigt, in ihm aufgestiegen seyn mochten. Sein Bewußtseyn sagte ihm: er dürfe jetzt es wagen, um den lieblichen Lohn seines unermüdeten Strebens ohne Erröthen zu werben, und so verließ er denn Rom, überstieg die Alpen, glühend von Sehnsucht, Liebe und frohem Erwarten, und eilte unaufhaltsam der Wohnung der Geliebten zu, die jetzt, in völlig erblühter Pracht ihrer schon in der Kindheit so wunderbaren Schönheit, seinem wonneerfüllten Gemüth wie ein Götterbild vorschwebte.

Sein Weg führte ihn durch Frankreich, wo damals, mitten im wildesten Getümmel des Krieges, Franz der Erste durch Liebe, Kunst, und Poesie treue Pflege alles Schönen seinem unruhvollen Leben unsterbliche Kränze einzuflechten strebte. Der Ruhm Schoreels war mit seinen Meister=

werken bis zu dem Könige gedrungen und dieser sandte ihm deshalb die vortheilhaftesten und glänzendsten Anerbietungen entgegen, um ihn für seinen Dienst zu gewinnen. Doch Schoreel mochte jetzt keinem Fürsten dienen; er gehörte einzig seiner lieblichen Herrin, und eilte, alle Vorschläge des Königs von sich abweisend, unaufhaltsam weiter, bis er Utrecht erreichte.

Hier Amsterdam, ihrem Wohnort, so nahe, wagte er es zuerst nach ihr zu fragen. — Sie war verheirathet an einen Goldschmied in Amsterdam. — Sein langes Ausbleiben, die weite Entfernung, ihre große Jugend, da er von ihr schied, hatten sein Andenken verlöscht, sie hatte gemeint, er käme wohl nie wieder. Treue, wie er sie übte, ist ja so selten wie der Vogel Phönix, niemand glaubt mehr daran, sie sind beide schon längst ins Fabelland verwiesen, und theilen auch mit einander das Loos, einsam in sich selbst zu verglühen.

Das Gefühl Schoreels bei dieser Nachricht zu beschreiben, wird hoffentlich mir erlassen. Nur will ich noch hinzusetzen, daß er es nie vermochte, das Bild, welches er in treuer Brust Jahre lang

durch ferne Länder, über das Meer und über die Alpen getragen, aus seinem innigst damit verflochtenen Leben zu reißen; eben so wenig gewann er es über sich, ein unendlich schmerzliches Wiedersehen zu ertragen. Die schönste Hoffnung seines Lebens war untergegangen, und so warf er sich mit verdoppelter Kraft der Kunst in die Arme, die mit seiner Liebe so ganz eins in ihm geworden war, daß er beide nie wieder in seinem Herzen von einander zu trennen vermochte.

Schoreel blieb, nachdem ihn dieser Schlag getroffen, wo er war, in Utrecht, im gastfreien Hause eines Freundes, der diese Gunst von ihm erbat. Und warum hätte der Künstler sie ihm nicht gewähren sollen? Die Zeit, wo er Lebenspläne bildete, war vorüber.

Was Liebe ihm versagte, schien während seines ganzen Lebens treue Anhänglichkeit würdiger Freunde ihm so viel möglich ersetzen zu wollen. Die Nähe des Mannes, in dessen Hause er jetzt lebte, war ganz dazu geeignet, seinem wunden Gemüthe wohl zu thun. Er hieß von Lockhorst, war damals Dechant des alten Münsters zu Utrecht,

geistreich, unterrichtet, liebte und kannte die Kunst. Diese seine Liebe zu derselben sowohl, als sein Name machen es wahrscheinlich, daß es derselbe Herr von Lockhorst war, der siebzehn Jahre früher das aufblühende Talent des damals zwölfjährigen Lukas von Leyden aufzumuntern strebte, indem er ihm für sein erstes bedeutendes Gemälde nach der Zahl seiner Jahre zwölf Goldstücke gab. Denn die Einwohner dieser holländischen Städte lebten, bei der geringen Entfernung, von jeher in einer Art von Nachbarschaft, welche die vielen, das Land durchkreuzenden Kanäle sehr begünstigen, und Maler und Kunstfreunde finden ja noch immer in der Welt den Weg zu einander.

Im Hause dieses seines edlen Freundes malte Schoreel auf dessen Verlangen viel Bedeutendes in Oel und mit Wasserfarben; unter andern den Einzug Christi in Jerusalem, ein großes Gemälde mit zwei Thüren. Auf diesem hatte er jene Stadt auf das treuste nachgebildet, und viele Gruppen der Einwohner und ihrer Kinder angebracht, wie sie den Weg des Heilandes mit ihren Festgewändern, mit Blumen und Palmzweigen bedecken. Die Freunde des edlen Besitzers stellten nach sei-

nem Tode dies Gemälde zu seinem Gedächtniß über seinem Grabmal in der Dom-Kirche auf.

Nach Verlauf einiger Jahre, während welchen Schoreel sich fortwährend in Utrecht aufhielt, entstanden dort bedeutende Unruhen; die Stadt theilte sich in zwei Partheien, von denen es die eine mit ihrem Bischof, die andere mit dem Herzog von Geldern hielt, die beide mit einander wegen gegenseitiger Ansprüche in Streit gerathen waren. Alle Gräuel eines bürgerlichen Aufruhrs tobten Tag und Nacht in den sonst so ruhigen Straßen, die friedlich gesinnten Bürger entflohen, und auch Schoreel fühlte sich bewogen seinen Wohnort einstweilen zu verändern.

Er zog nach Harlem, wo der Komthur des Johanniter-Ordens, Simon Saen, ein warmer Verehrer der Kunst, ihm mit offnen Armen und großer Freude entgegen kam, und ihm sogleich mehrere bedeutende Arbeiten auftrug. Einige von diesen befanden sich noch zu Karl von Manders Zeiten in Harlem, und Letzterer gedenkt ihrer mit großem Lobe; vor Allem einer Darstellung der Taufe des Heilands im Jordan, auf welcher Schoreel, ganz im Geiste Raphaels, eine unend-

lich anmuthige Gruppe schöner Frauen angebracht hatte, die zu dem in Gestalt einer Taube niederschwebenden heiligen Geist hinaufblicken.

Schoreels Ruf verbreitete sich jetzt immer weiter, immer heller strahlte sein Name im Gebiete der Kunst, und er wurde deshalb von so vielen Seiten mit Bitten um Annahme von Schülern umlagert, daß er sich endlich entschloß zu diesem Zweck ein großes Haus in Harlem zu miethen, in welchem er sich eine geräumige Werkstätte einrichten ließ. Aus dieser gingen von nun an seine bedeutendsten wundervollsten Schöpfungen hervor, unter andern eine sehr berühmte Kreuzigung für den Hochaltar der alten Kirche in Amsterdam.

So lebte und arbeitete er fort, geliebt, geehrt und bewundert von Allen. Die Edelsten seines Landes, ausgezeichnet durch Geist und Wissenschaft oder hohe Geburt, suchten seinen Umgang. Denn, abgesehen von seiner Kunst, war er auch einer der liebenswürdigsten und dabei wissenschaftlich gebildetsten Männer seiner Zeit, der lateinischen Sprache vollkommen mächtig, ein vortrefflicher Redner, und dabei Meister in Allem,

was das Leben erheitert und verschönt. Musik war seine Freude, und er wußte auch Andere durch seine Fertigkeit in dieser schönen Kunst zu erfreuen. Er sprach französisch, italiänisch und hochdeutsch, mit gleicher, während seiner Reisen erworbner Fertigkeit, und verband mit diesen geselligen Talenten auch die Gaben des Dichters. Unzählige traurige und frohe Lieder, Refrains und Rondelais nach damaliger Art, sang er in trüben und frohen Stunden, oder dichtete kleine Scherzspiele und dramatisirte Schwänke, für die Gesellschaft in der er lebte. Denn seine getäuschte Hoffnung hatte ihn weder gegen die Menschen noch gegen das Leben erbittert, er war und blieb bis ans Ende heitern und milden Geistes, und verschmähte keine gesellige Freude, die sich in den Schranken der Sittlichkeit hielt. So war er auch unter andern als ein trefflicher Schütze mit der Armbrust unter seinen Freunden berühmt, die nach damaligem Zeitgebrauch mit ihm hierin oft wetteiferten.

Vor Vielen, welche in näherem Verhältniß mit ihm lebten, zeichnete Schoreels Neigung besonders den jungen Johannes Everard aus, einen

der geistreichsten, anmuthigsten Dichter seiner Zeit, und auch der unsern unter dem Namen Johannes Sekundus allbekannt. Dieser war im Jahr 1511 im Haag geboren, und von seinem Vater, einem großen Rechtsgelehrten, der unter Kaiser Karl dem Fünften in Mecheln die Stelle eines Präsidenten des souveränen Raths von Holland und Seeland bekleidete, schon früh der Rechtswissenschaft geweiht worden. Wirklich hatte er sich in derselben auch schon im ein und zwanzigsten Jahre den Doctor-Hut erworben, doch sein innerer Beruf führte ihn der Poesie und der bildenden Kunst zu, über welche er gern die Pandekten und den Kaiser Justinian vergaß. Gelungne Versuche im Zeichnen, im Kupferstechen, vor Allem aber in kleinen Arbeiten aus Alabaster, füllten die Stunden seiner Muse aus. Schoreels Aufmerksamkeit ward durch diese vielleicht zuerst dem Jüngling zugewendet, doch sein Geist, seine Lieder, vor Allem sein in treuer Liebe glühendes Herz, mußten ihm in kurzer Zeit des edlen Meisters noch innigere Zuneigung erwerben. Er sah in dem um sechszehn Jahre jüngern Freund seinen eignen Frühling wieder erblühen. Denn so wie Schoreel das

Bild der schönen Tochter seines Meisters, so trug Johannes das seiner Julia in treuer Brust, sein Leben, alle seine Wünsche und Hoffnungen waren ihr geweiht, und seine Lieder führten ihren Namen, neben Petrarca's Laura, Dante's Beatrice und Tasso's Leonore, kommenden Jahrhunderten zu. Beide Freunde wandelten nur kurze Zeit neben einander; Johannes Sekundus ging zur ferneren Ausbildung seiner Talente nach Italien, und von dort nach Spanien, wo er als Sekretär des Erzbischofs von Toledo angestellt ward. Schoreel malte sein Bildniß kurz vor dieser Trennung. Ein Kupferstich nach diesem Gemälde zeigt uns den Dichter in tiefer Betrachtung eines Medaillons mit dem Bildniß seiner Julia, neben ihm ein Tisch, auf welchem zwei kleine Meißel seine Beschäftigung mit der bildenden Kunst andeuten.

Im Mai des Jahres 1533, kurz ehe Johannes Sekundus Italien verließ, um nach Spanien zu reisen, schrieb er noch an Schoreel, und zwar nach dem Gebrauch der damaligen elegant gebildeten Welt in lateinischer Sprache. Eine Stelle aus diesem Briefe gewährt ein zu anziehendes Bild seines vertrauten Verhältnisses zu Schoreelen,

als daß man ihr nicht gern hier einen Platz einräumen sollte.

„Ich scheue mich keinesweges zu sagen," schrieb Johannes Sekundus, „daß die Natur mir etwas Gemeinsames mit Dir gegeben. Ich meine jenes geheime Gebot, wodurch sie mich getrieben, die Künste der Zeichnung und Malerei zu bewundern und zu erfassen. Außerdem habe ich mit leichtem Jugendsinn mich in der Bildnerei versucht, und da ich nach Deinem sehr gültigen Urtheile hierin nicht ganz unglücklich war, so überlasse ich mich noch ferner diesem angenehmen Spiel. Damit Du jedoch sehen mögest, ob ich Fortschritte gemacht, so überschicke ich Dir das Bildniß des Erzbischofs von Palermo, welches ich in der letzten Zeit gemeißelt. Sage mir darüber Dein offnes Urtheil. Denn kaum kann ich mich überreden, daß Deine Meinung vom Bilde meiner Julia ganz unbestochen gewesen. Vielleicht hat ihr Bildniß eben so Deine Augen, wie sie selbst die meinen bezaubert."

Johannes Sekundus ferneres Geschick umfassen wenige Worte. Er glich jenen Blumen, welche weit und breit die Lüfte mit berauschend

süßen Düften erfüllen, in denen aber innerhalb wenigen Stunden ihr Leben dahinströmt. Der Duft weht noch lange an der Stätte, wo sie blühten, doch sie selbst neigten im Morgenroth ihr Haupt, und kehren nimmer wieder.

Von dem Erzbischof von Toledo dazu überredet, schloß Johannes Sekundus von Spanien aus sich Kaiser Karls des Fünften Zuge nach Tunis an. Doch seine ohnehin schwache Gesundheit erlag den Mühseligkeiten des Kriegerlebens und dem afrikanischen Himmel; sie zwang ihn, die Heimath so schnell als möglich wieder aufzusuchen, in der bald darauf ein bösartiges Fieber ihn im blühenden Alter von fünf und zwanzig Jahren hinwegnahm. Er starb zu Utrecht, wahrscheinlich in den Armen seines edlen Freundes Schoreel, am achten October des Jahres 1536.

Ein sehr ehrenvoller Auftrag hatte um diese Zeit Schoreelen zurück nach Utrecht gerufen. Er sollte mit lebensgroßen Figuren die vier Flügelthüren schmücken, welche das mit künstlichem Bildwerk verzierte Innere des Hauptaltars der von Kaiser Heinrich dem Vierten in jener Stadt erbauten Marienkirche verschlossen. Auf einer

derselben malte er die heilige Jungfrau mit dem Kinde und den heiligen Joseph; auf der zweiten den Kaiser Heinrich selbst im vollen Ornate, knieend zu den Füßen seines ehemaligen Lehrers, des Bischofs Konrad von Utrecht. Die beiden andern Thüren, welche das Opfer Abrahams darstellten, vollendete Schoreel einige Jahre später, und malte inzwischen zwei große Gemälde mit Wasserfarben auf Leinwand, welche einstweilen ihre Stelle ersetzten. Die seltne Vortrefflichkeit dieser beiden Gemälde bewog den König Philipp, sie nach Vollendung des Ganzen, während seiner Anwesenheit in Utrecht im Jahr 1549, der Kirche abzukaufen und mit sich nach Spanien zu führen, wo sie den Namen des hohen Meisters auch in diesem südlichen Lande ehrenvoll bekannt machten.

Doch auch im hohen Norden kannte und ehrte man ihn. Der König von Schweden wendete sich mit der Bitte an Schoreelen, ihm einen Baumeister zu empfehlen, und Schoreel benutzte diese Gelegenheit, um dem Könige durch den Architekten, welchen er ihm sandte, ein Bild der heiligen Jungfrau überreichen zu lassen. Der König nahm dies Geschenk so hoch auf, daß er dem

Meister nicht nur in einem von ihm eigenhändig unterzeichnenden Schreiben dafür dankte, sondern ihm auch einen kostbaren Ring, einen sehr schönen Marderpelz und seinen eignen Eisschlitten nebst vollständigem Geschirr für ein Pferd dafür sandte. Diesem wirklich königlichen Geschenke fügte er auch noch einen riesengroßen, zweihundert Pfund schweren schwedischen Käse hinzu. Doch leider kam von allen diesen Herrlichkeiten nichts als der erbrochne Brief in Schoreels Hände, alles Uebrige hatte unterwegs einen andern Herrn gefunden.

Körperliche Uebel mancherlei Art, Gicht und Steinschmerzen trübten das spätere Alter des edlen Meisters und machten ihn, lange vor dem gewöhnlichen Laufe der Natur, zum frühen Greise. Doch sein kräftiges Gemüth, sein reines Bewußtseyn, halfen ihm jedes Geschick in stiller Ergebenheit, mit Geduld und mit Ruhe ertragen. Er starb am sechsten December des Jahres 1562, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren, vier Monaten und sechs Tagen. Zwei Jahre vor seinem Tode malte einer seiner liebsten Schüler, Antonius Moro, sein sehr ähnliches Bildniß, doch weiß ich nicht, ob dieses bis auf unsre Zeit

gekommen ist. Ein Zeitraum von einhundert Jahren liegt zwischen Johann van Eyck und Johann von Schoreel, aber keiner von allen Nachfolgern des großen Stifters der alten deutschen Schule war jenem im Geiste näher verwandt, als dieser, sogar nicht der in feuriger Begeisterung glühende Hemling. Schoreels wie van Eycks Werke umgibt dieselbe lichthelle Klarheit, aus beiden spricht der nämliche heitre, ruhig erhabne Sinn. Dieselbe unübertroffne Farbenpracht strahlt von Beider Tafeln uns entgegen, dieselbe Wahrheit des Kolorits, des Ausdrucks, der Anordnung, der Zeichnung, dieselbe gerade zum Herzen dringende Innigkeit. Wie van Eycks Gestalten, so stehen auch die Schoreels im reinen Lichte des Himmels; entfernt von unnatürlicher Künstelei oder gewaltsam erzwungnem blendendem Scheinen, und in der Ausführung auch der zartesten Einzelheiten, konnte er vielleicht nur durch van Eyck übertroffen werden. Sie sind in nichts unterschieden, als in jenem unaussprechlichen Zauber, der von den Gebilden van Eycks ausgeht, und ihn als den Einzigen bezeichnet, dem hierin keiner seiner Nachfolger völlig gleichkam, und dennoch

steht selbst hierin Schoreel ihm, neben Hemling, näher als Alle.

Die blinde Wuth wahnsinniger Fanatiker, die ich leider schon so oft in diesen Blättern anklagen mußte, hat uns auch um viele der unschätzbarsten Meisterwerke Schoreels gebracht. Im Jahr 1566, nur vier Jahre nach seinem Tode, verbrannten, zerbrachen, zerstörten die furchtbaren Bilderstürmer beinahe alle seine in Kirchen und Klöstern aufbewahrten Gemälde, von denen die mehrsten gerade aus seiner besten Zeit stammten; auch die kostbaren Thüren des Hochaltars in der Marienkirche zu Utrecht, und die berühmte Kreuzigung in der alten Kirche zu Amsterdam gingen damals mit zu Grunde. Doch wurde auch manches gerettet, besonders was in fürstlichen Häusern, oder in reicher Kunstfreunde Privatsammlungen, oder ausserhalb seines Vaterlandes sich eben befand.

Die Boisseréesche Sammlung besitzt vier seiner, dem Untergange entronnenen Tafeln, alle vier von unschätzbarem Werthe. Von diesen will ich zuerst eines kleinen etwa drittehalb Fuß hohen Bildchens erwähnen. Es stellt die schönste, in

wunderfrischer Frühlingspracht grünende Landschaft dar, von vielen kleinen Figuren belebt, durch die Schoreel, nach Hemlings Weise, eine Scene aus der Kindheitsgeschichte des Heilands dramatisch uns vor Augen stellt. Krieg und Frieden ziehen auf diesem Bilde im wunderlichsten Verein durch die Welt. Blaue Berge schließen den Hintergrund der herrlichen Landschaft; etwas näher thront Herodes Burg stattlich auf einer Höhe über der blühenden Ebne, durch welche der Jordan sich windet; Bethlehem liegt an seinen Ufern und etwas näher, unfern der Stadt, ein Dorf. Mordlustige Krieger stürmen aus der Burg hervor, ein Hirte, der dicht neben ihnen auf grünem Hügel seine Schaafe hütet, achtet ihrer nicht, und auch sie ziehen an ihm vorüber, dem Orte zu, wo schon der blutige Mord der Unschuld begann. Verzweiflende Mütter wollen dort ihre Kinder vertheidigen, andere suchen sich mit ihren Säuglingen durch die schleunige Flucht zu retten. Eine von ihnen entflieht mit dem Kinde durch die Hinterthüre des Hauses, während die Krieger schon die vordere Thüre derselben erstürmen, eine andere ringt verzweiflend die Hände über die kleine

Leiche, welche vor ihr im Grase liegt. Inzwischen geht das Treiben der Menschen in der Umgegend dieses unglücklichen Ortes seinen gewohnten Gang; eben wie in der Wirklichkeit, wo auch oft neben dem höchsten Schmerz der tiefste Friede wohnt. Die Leute erndten, säen, tragen Korn zur Mühle, fleißige Bienen schwärmen, einige Krieger, die von dem blutigen Tagewerk zurückkommen, beschenken einen Armen, dem sie begegnen, ein anderer Krieger steht neben einem Bürger, und guckt mit ihm recht für die Langeweile in einen Brunnen hinein. Alles dieses geht in der Entfernung vor, doch im Vorgrunde, am Saum eines wunderschönen Waldes, sitzt Maria im Schatten herrlicher Bäume, mit dem Ausdruck himmlischer Ruhe und süßer Mutterfreude. Ihr Blick ruht auf dem schönen Kinde in ihrem Arm, das liebevoll zu ihr hinaufsieht, und keine Ahnung der Schrecken, denen sie entgangen ist, trübt ihren Sinn. Ein kleiner Quell rieselt seitwärts den Felsen herab, Joseph tritt aus dem Gebüsch hervor, wo er den ferneren Weg erforschte, und im kühlen Walde graset das treue Thier, welches Mutter und Kind sicher hieher trug. Die Aus-

führung der Kräuter im Vorgrund, der Blumen, des Weizenfeldes mit seinen Klatschrosen und blauen Cyanen kann man sich nicht vollendeter denken. Das ganze Bild macht einen unbeschreiblich anmuthigen Eindruck, denn jene Schreckensscenen bei aller ihrer Wahrheit sind zu fern, um diesen zu stören. Man sieht die schöne Mutter mit dem Kinde, man freut sich, sie hier im sichern Schatten ruhig zu wissen, und vergißt darüber unwillkührlich, den Blick weiterhin in die Ferne zu wenden.

Die drei anderen weit größeren Gemälde, ein Altarblatt mit zwei Seitentafeln, gehören zu den herrlichsten Kleinoden dieser überreichen Sammlung altdeutscher Meisterwerke. Die Mitteltafel führt uns zum Sterbebette der Mutter des Erlösers; nie sah ich den Tod so ganz aller seiner Schrecken beraubt, und doch so heilig, so rührend fromm dargestellt. Mitten in einem heitern, festlich geschmückten Zimmer, mit dem Fußende gegen den Anschauer gewendet, steht das schön-umhangene Bette, auf welchem Maria hinüberschlummernd ruht. Die Legende, welcher Schoreel, zu Folge seiner Religion, vollen Glauben beimessen

mußte, belehrt uns, daß die Zeit machtlos an der Gestalt der Mutter des Heilandes vorüberging. Siebenzig Jahre lang wandelte sie auf Erden, und blühte immer fort in unverwelklicher Schönheit, die holdseligste der Frauen. So ruht sie auch hier, und man kann sich bei ihrem Anblicke nicht des Gedankens erwehren, daß der Meister in ihr die schönen Züge der jungen Geliebten verewigte, die er mit so unbelohnter Treue lebenslang im Herzen trug. Marias Gesicht gleicht einer weißen Rose, die ein ätherischer röthlicher Hauch kaum sichtbar färbt. Ein leises seliges Lächeln umschwebt die noch im Tode frischblühenden Lippen des schönen Mundes, und die gewölbten Augenlieder scheinen wie vor Wonne über das blendende Licht des Paradieses geschlossen. Alles Drückende, Beängstigende ist aus diesem Sterbezimmer verbannt; im Hintergrunde, zur rechten Seite des Bettes, gewährt eine offne Thüre die Aussicht ins Freie; zur linken steht ein Altar, mit dem Bilde Moses und Aarons. Ehrfurchtsvolle Stille herrscht unter den, um die Mutter ihres Herrn versammelten Aposteln; Hoffnung erhebt ihren Schmerz zur seligsten Wehmuth. Zwei

von ihnen beten leise am Fenster, die übrigen stehen, in mannichfaltige Gruppen geordnet, dem Bette näher, an dessen Hauptende zur Rechten desselben Petrus so eben einige erhebende Worte an seine Brüder gerichtet zu haben scheint. Johannes steht in Wehmuth versunken, einer der Apostel schwingt den Weihrauchkessel zu den Füßen des Bettes. Der mannichfaltigste Ausdruck tiefen Schmerzes belebt jede dieser Gestalten, doch deutet Alles dabei auf das Gefühl heiliger Ergebenheit in Gott, welches jede laute Klage zurückdrängt. Auch uns ergreift vor diesem Anblick ein Strahl der Empfindung, welche die Jünger verstummen läßt; Letztere stehen mit solcher lebendigen Wahrheit vor uns, daß wir uns mitten unter ihnen glauben. Laut und heftig vor diesem wahrhaft heiligen Bilde zu sprechen, kann in der That Niemanden möglich seyn, so wenig wie vor einem wirklichen Sterbebette, und doch geht von demselben ein unbeschreibliches Gefühl stiller Seligkeit und erhabner Ruhe aus, das alle Schrekken des Todes vernichtet.

Die beiden zu diesem Gemälde gehörenden Seitenbilder zeigen uns, wie gewöhnlich, den

Stifter desselben nebst den Seinen, an der Seite ihrer Schutzheiligen; neben diesen seitwärts die Wappen ihrer edlen Geschlechter.

Auf dem ersten Seitenbilde knieet im kräftigsten Mannesalter der Ritter, dessen schöne Burg in der Landschaft des Hintergrundes hoch vom Felsen ins Land schaut; neben ihm, dem man es wohl ansieht, daß seine Kniee nur vor Gott sich beugen können, sein Sohn, ein Jüngling im blühenden Frühling des Lebens. Sankt Dyonysius steht hinter dem Vater. Des Schutzheiligen, der Legende nachgebildeter, halb abgehauener Schädel ist ein neuer Beweis, wie schonend ächte Kunst auch einen an sich abschreckenden Gegenstand zu behandeln weiß. Im Paradiese blutet keine Wunde, daher ist auch an dieser keine blutige Spur mehr zu erblicken, und der Heiligenschein, der das so wunderbar verkürzte Haupt umgibt, verschmilzt so kunstreich mit demselben und dem hellen Hintergrunde, daß alles Widerliche, sogar fast alles Auffallende des Anblicks vermieden ist. Neben dem Sohne steht im glänzenden Waffenschmuck der ritterliche Heilige, Sankt Georg, mit dem Lindwurm unter seinen Füßen.

Des Ritters treue Hausfrau, im schwarzen Festgewande, mit goldnem Gürtel und reichen Spangen geschmückt, knieet auf dem zweiten Bilde, in einer sehr heitern blühenden Landschaft; neben ihr ihre Tochter, das reinste Bild sittsamer und anspruchloser Unschuld. Die heilige Gudula, ihre Schutzheilige, legt etwas vorgebeugt die sehr schöne Hand dem jungen Fräulein auf die Schulter, ihr frommes klares Gesicht trägt den vollsten Ausdruck herzlicher Milde und Güte. Sie ist reich, aber doch einfach gekleidet, und trägt ihr Attribut in der Hand, eine Laterne, an welche ein kleines drachenartiges Ungeheuer sich klammert; denn wie die Legende erzählt, pflegte Gudula, als sie noch auf Erden lebte, oft noch in später Nacht die Armen und Kranken zu besuchen, und der Teufel strebte dann oft, jedoch immer vergebens, sie auf diesen frommen Wegen zu irren, indem er wenigstens ihre Leuchte auszulöschen sich bemühte. Zur Ritterfrau lächelnd herabgebeugt, steht die heilige Christina, die reizendste Heilige, die es geben kann. Wie allerliebst die altdeutsche goldne Schneppenhaube diesem freundlichen wunderschönen Gesichtchen steht, ist eben so unbeschreiblich, als die

Anmuth der ganzen Gestalt. Hieher sollten unsere jungen Künstler und unsere Schauspieler wallfahrten, um an diesen beiden Bildern zu lernen, wie sie ihre Ritter und altdeutsche Edelfrauen zu kostümiren haben. Dieses treffliche Gemälde, wurde ursprünglich von der Familie Hardenroth, einer der ersten und edelsten in Köln, deren Wappen auf den Flügelbildern neben der Abbildung der Donatoren angebracht ist, der dortigen alten sehr schönen Kirche St. Maria zum Kapital geweiht. Im Kölner Museum aber befindet sich noch eine kleinere, etwas anders geordnete Darstellung des nämlichen Gegenstandes, von des nämlichen Meisters kunstreicher Hand, zufolge dem Wappen und der Gestalt, der auf den Flügelbildern abgebildeten Donatoren, von der nämlichen Familie Hardenroth, wahrscheinlich für eine kleinere Hauskapelle gestiftet. Welches von beiden Meisterwerken dem andern an Schönheit der Komposition, der Farbe, der Ausführung vorzuziehen sey, läßt sich schwer bestimmen, denn beide sind vortrefflich. Auf dem Kölner Gemälde, welches ein nicht hohes längliches Viereck bildet, steht das Bette, auf welchem

die heilige Jungfrau ruht, der Länge nach an der Wand im Hintergrunde, und nicht mit dem Fußende gegen den Anschauer gewendet, wie auf dem Boisseréeschen Gemälde. Auch ist die Sterbende, deren sanft geöffneter Lippe, ohne eine Spur von Todeskampf, der letzte Hauch so eben entschwebt, hier etwas älter dargestellt, als auf jenem. Im Zimmer selbst herrscht die nämliche zierliche Ordnung, das schöne bleiche Gesicht der Heiligen ruht wie schlummernd auf einem mit Bändern und Schnüren künstlich verzierten Kopfkissen. Einer der Jünger tritt zu der offen stehenden Thüre hinein, mehrere umstehen mit dem Ausdruck tiefer Trauer das Bette. St. Petrus kniet neben demselben, er ist mit einem prächtigen Talar von Goldbrokat bekleidet, der in weiten grandiosen Falten sich um ihn her ausbreitet. Auf den Flügelbildern sind hier die nämlichen Schutzheiligen neben ihren Schutzbefohlnen abgebildet, wie auf dem größern Gemälde, die heiligen Dionysius und Georg, die heilige Christina mit ihrem Mühlstein, und die heilige Gudula mit ihrer Laterne, nur in etwas veränderter Kleidung und Stellung.

Alle diese Ritter und Frauenbilder, so wie der Charakter der Landschaften im Hintergrunde, sind unverkennbar in Deutschland zu Hause. Die Farbenpracht, der Glanz der Waffen, der Edelsteine und des Goldes, Zeichnung, Gruppirung, Kolorit und Komposition dieser Tafeln wären van Eycks würdig; Alles erinnert hier bei möglichster Originalität dennoch unwiderstehlich an ihn. Ich weiß nichts Höheres und Besseres weder ihrem Lobe noch ihrer Charakteristik hinzuzufügen.

Hans Holbein, der jüngere.

Die allgemeine Sage nennt gewöhnlich Basel als den Geburtsort dieses berühmten Meisters, doch wahrscheinlicher ist es Augsburg, wo dessen Vater, Hans Holbein der ältere, als ein bedeutender geachteter Maler und ansässiger Bürger noch nach dem Jahr 1498 lebte, dem Geburtsjahr des berühmten jüngern Hans Holbein. Namen und Jahrzahl auf mehreren Gemälden Hans Holbeins des Vaters, die sich zu Sandrarts Zeiten in Augsburg befanden und vielleicht noch dort befinden, bestätigen dies, unter andern auf einem, wo man neben dem Namen des Meisters auf einer Glocke die Jahrzahl 1499 angezeichnet findet. Wahrscheinlich zog der Vater Holbein bald darauf mit seinen drei Söhnen, Ambrosius, Bruno und Hans Holbein nach Basel. Alle drei suchte er

dort für die Kunst zu bilden, doch nur der letzte lohnte ihm durch überwiegendes Talent und wurde groß und berühmt.

Der alte Hans Holbein hatte auch einen sehr kunstreichen Bruder Namens Siegmund, welcher ihm bei der Erziehung seiner Söhne Beistand leistete. Dieser war eigentlich ein Goldschmied, doch hat er vieles in Kupfer gestochen und in Holz geschnitten, und zwar so vortrefflich, daß seine Arbeiten mit denen seines berühmten Neffen späterhin zuweilen verwechselt wurden, unter andern ein großes Alphabet mit Holzschnitten, welche einzelne Scenen aus der biblischen Geschichte darstellen.

Ob Hans Holbein, außer seinem Vater und seinem Oheim noch einen andern Lehrer in der Kunst gehabt hat, ist unbekannt; man weiß nur, daß er nie zu seiner ferneren Bildung Italien, oder überhaupt das Ausland besuchte, sondern diese einzig seinem Genius verdankte, und dem Orte, an welchem er seine Jugend verlebte.

Im Knabenalter schon erwarb der junge Holbein durch Fleiß, Talent und hohes Gelingen, auf der von ihm betretnen Bahn sich allgemeine Be-

wunderung. Wie sehr er diese verdiente, zeigen die von ihm im Jahr 1512, wo er vierzehn Jahre alt war, nach dem Leben gezeichnete Bildnisse seines Vaters und seines Oheims, welche Sandrart, der diese Zeichnungen besaß, im zweiten Theil seiner deutschen Akademie in Kupfer stechen ließ.

Holbeins immer herrlicher sich entfaltendes Talent erwarb ihm schon früh in Basel einen bedeutenden Namen, doch wußte er es auch zuweilen auf eine Weise zu üben, die von unseren jetzigen Ansichten der Kunst sehr abweicht. In jener, an bedeutenden, ruhmwürdigen Meistern so überreichen Zeit, pflegte man sogar auch die Außenseite gewöhnlicher Bürgerhäuser durch ihre Kunst zu schmükken, was jetzt den Tünchern überlassen bleibt, und Hans Holbein mußte sich auch hiezu in seiner Jugend bequemen. Der Einfluß der Witterung zerstörte diese Kunstwerke natürlicherweise im Laufe weniger Jahre; nur trübe, halb verloschne Ueberreste und die Sage haben ihr ehemaliges Daseyn bis auf uns gebracht. Als ausgezeichnet vortrefflich wurde ein Bauerntanz von Holbeins Zeitgenossen sehr bewundert, den er auf diese Weise an die Mauer eines am Baseler Fischmarkt belegnen

Eckhauses gemalt hatte; doch sowohl von diesem, als von Holbeins berühmtem Todtentanz, den er in dem Innern der nach Schweizerart über die große Brücke angebrachten hölzernen Bedachung malte, ist uns nur die Kunde nebst einigen nach diesen Gemälden verfertigten Holzschnitten geblieben.

Dennoch bewahrt die Bibliothek der Stadt Basel noch immer einen sehr bedeutenden Schatz an Porträten, historischen Gemälden und Zeichnungen von Holbeins Hand; ihre Zahl ist zu bedeutend um sie hier alle aufzuführen, und jedes an sich zu vortrefflich um eine Auswahl zu machen. Als die Krone von Allen werden indessen allgemein acht kleine Oelgemälde anerkannt; sie gehören zu einander und stellen Scenen aus der Passionsgeschichte dar. Alle sind höchst vollendet in der Ausführung, dabei lebensreich, ausdrucksvoll, groß und edel gedacht; unerachtet des kleinen Raums, der sie beschränkt, bilden sie für sich allein eine Gallerie, von der man nur mit Mühe sich wegwenden mag, und in der man bei längerer Betrachtung immer neue Schönheiten entdeckt.

Im häuslichen Leben war Holbein anfangs nicht glücklicher als sein großer Zeitgenosse Albrecht

Dürer. Wie dieser hatte auch er sehr jung sich verheirathet, und seine Wahl war unglücklicher Weise auf eine Frau gefallen, deren zanksüchtiges bösartiges Wesen seine Tage verbitterte. Vielleicht wäre auch er in diesem traurigen Verhältniß zu Grunde gegangen, aber das Schicksal erbarmte sich sein, und führte ihm einen Freund zu, dessen Rath und thätige Hülfe ihn veranlaßte, sich bald wieder von diesen unwürdigen Fesseln zu befreien.

Der berühmte Erasmus von Rotterdam, welcher damals in Basel sich niedergelassen hatte, war dieser Freund, der frühe sowohl des jungen Künstlers hohes Talent, als sein trauriges Leben erkannte, und ihn beredete, nach England zu reisen. Er selbst hatte lange Zeit in diesem Lande gelebt und dort bedeutende Verbindungen geschlossen, die ihn in den Stand setzten, Holbeins erstes Auftreten daselbst mächtig zu begünstigen.

Die Vorbereitungen zu dieser Veränderung seines Wohnorts begann Holbein damit, daß er das Bild seines edlen Freundes malte. Er wandte alle seine Kunst daran, es zu einem Meisterwerk zu erheben, und es gelang ihm in so hohem Grade, sowohl in Hinsicht der Aehnlichkeit als

der Ausführung, daß Erasmus die glänzendsten Hoffnungen für die Zukunft des Meisters darauf baute, der Solches vermocht. Ausgestattet mit diesem Gemälde, und einem Briefe an den Großkanzler Thomas Morus, Erasmus vertrautesten Freund, dem das Bild zum Geschenk bestimmt war, reiste Holbein nach London, gerade zum Großkanzler hin. Der Brief des Erasmus war allerdings darauf eingerichtet Holbeins Verdienste im glänzendsten Lichte zu zeigen, indem er den jungen Künstler sogar über Albrecht Dürer erhob, dessen Zeichnung, wie Erasmus versicherte, mit diesem Gemälde, sogar in Hinsicht der Aehnlichkeit, durchaus nicht zu vergleichen sey.

Holbein, der Brief und das Bild fanden bei Thomas Morus die freundlichste Aufnahme, vor allem letzteres, dessen seltne Vortrefflichkeit den Großkanzler zu dem Entschluß bewog, den Meister sogleich bei sich in seinem Hause zu behalten. Drei Jahre lang lebte Holbein daselbst aller Welt unbekannt und in tiefer Verborgenheit, besonders durfte König Heinrich der Achte von seinem Daseyn nichts erfahren, weil Thomas Morus überzeugt war, daß dieser einen Meister solcher Art

nicht lange in seinem Dienst lassen würde. Holbein war damit wohl zufrieden, er freute sich der sorglosen Existenz, und wendete alle seine Zeit für seinen hohen Beschützer und seine Kunst an. Mit Lust und Freude malte er in lang entbehrter Ruhe den Großkanzler, dessen Gemahlin, Verwandte und Freunde; auch gingen mehrere historische Gemälde, nach des Großkanzlers eigner Angabe, aus der stillen Werkstatt hervor, so daß dieser, nach Verlauf der drei Jahre, sich einer Reihe von Meisterwerken erfreute, deren Besitz ihn mit jedem Tage mehr entzückte.

Jetzt endlich dünkte es ihm Zeit, den seltnen Meister ans Licht treten zu lassen, dessen Daseyn er ohne Ungerechtigkeit gegen ihn und den König nicht länger verborgen halten zu können glaubte. Er lud zu diesem Zweck den König und den ganzen Hof zu einem großen Feste ein, und führte dann seine Gäste in einen Saal, wo Holbeins Gemälde alle, nach der Reihe geordnet, im höchsten Glanz ihrer frischen Farbenpracht ihnen entgegen leuchteten.

Der König staunte beim Anblick so vieler Meisterwerke eines ihm sogar dem Namen nach unbe-

kannten Künstlers. Er wanderte unermüdet von einem zum andern, überall traten Bekannte ihm wie lebend aus dem Rahmen entgegen. Die Wahrheit, die Wärme des Kolorits, der Ausdruck der verschiedenartigsten Köpfe setzten ihn in immer neues Erstaunen. Die Anmuth der schönen Frauen, die er hier dargestellt sah, entzückte ihn. Der Sammet, der Atlas, der Schmuck, die goldnen Stickereien glänzten ihm wie in der Wirklichkeit entgegen, er war außer sich vor Freude und Bewunderung.

Mit ächt hofmännischer Geschmeidigkeit bot jetzt Thomas Morus seinem Könige alle diese Gemälde zum Geschenke, und der Erfolg dieser anscheinenden Freigebigkeit, die natürlicher Weise abgelehnt ward, entsprach vollkommen seiner Erwartung, denn der König fragte nur nach dem Meister, der so Großes vermochte, und äußerte laut den Wunsch, diesen Mann in seinem Dienste zu wissen. Holbein ward aus seiner bescheidnen Entfernung herbei gerufen, und war von diesem Tage an nicht nur der Hofmaler des Königs, sondern auch sein Günstling, um den alle Großen und Vornehmen des Reichs sich drängten. Von

nun an gab es keine schöne reiche Frau mehr in England, die nicht von ihm gemalt seyn wollte; die vornehmsten Familien stritten sich um die Ehre ihm zu sitzen, und auch seine historischen Gemälde wie seine Handzeichnungen wurden mit Guineen aufgewogen. Noch bis diesen Tag werden seine Werke von den reichen Engländern als der schönste Schmuck ihrer Paläste und Kunst-Sammlungen betrachtet, die ganze Nation hat sich gewöhnt, ihn, der so lange in ihrer Mitte lebte, als ihr ausschließendes Eigenthum zu betrachten, und seinen deutschen Ursprung zu vergessen, dem er eigentlich doch seine Kunstbildung verdankte.

Daß er unzählige Aufträge des Königs vollführen mußte, die dieser auf das Freigebigste belohnte, bedarf wohl keiner besondern Erwähnung. Oft malte er ihn selbst im königlichen Schmucke nach dem Leben, auch mußte er mit Wasserfarben die Wand eines Saales in dem jetzt zerstörten Palast von Whitehall mit allegorischen Darstellungen schmücken, die jetzt leider nicht mehr sind. Sie stellten die Triumphzüge des Reichthums und der Armuth in zwei sehr großen Kompositionen dar, voll allegorischer Personen, nach dem damals

immer mehr sich verbreitenden Geschmack. Auch malte er in Oel mehrere große Darstellungen öffentlicher Verhandlungen, in welchen er die Porträte der merkwürdigsten anwesenden Personen nach dem Leben anbrachte, eine Art von Verewigung des Moments, welcher die englische Nation noch in diesem Augenblick sehr zugethan ist.

Holbeins unermüdlicher Fleiß, besonders wenn man die, bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführte Vollendung seiner Gemälde betrachtet, gränzte an das Unglaubliche, dazu malte er, wie man behauptet, stets mit der linken Hand. Außer seinen vielen Gemälden in Oel und in Wasserfarben zeichnete er auch noch Vieles, selbst für Goldschmiede, Formschneider und Kupferstecher. Er erwarb sich auf diese Weise ein sehr bedeutendes Vermögen, und stand überall in Ehre und Ansehen.

Wie hoch der sonst gegen alle Welt übermüthige und tyrannische Heinrich der Achte den Meister schätzte, davon erfuhr ein vornehmer Pair des Reichs einen sehr unangenehmen Beweis, den ich indessen, so bekannt die Geschichte auch ist, hier nicht übergehen darf.

Holbein hatte, wie alle Portraitmaler, zuweilen Bildnisse zu malen, die er als ein Geheimniß behandeln und jedem dazu unberufnen Auge verbergen mußte. Er war einst gerade mit einer solchen Arbeit beschäftigt, als ein junger Lord bei ihm Zutritt verlangte, um seine Werkstatt zu sehen. Holbein trat ihm ganz höflich auf dem Vorplatz entgegen und bat sich zur gelegneren Stunde die Ehre von ihm aus, Mylord hingegen meinte, jede ihm selbst beliebige Zeit sey gerade die gelegne. Holbein protestirte gegen diese Behauptung, Anfangs ziemlich gelassen, hernach heftiger, der Streit erhitzte sich von beiden Seiten, und da Mylord endlich mit Gewalt die Treppe zur Werkstatt hinauf wollte, faßte der Maler ihn beim Kragen, und warf ihn so unsanft hinab, daß er seiner untenstehenden erschrocknen Dienerschaft mit einem Schrei des Schmerzes vor die Füße fiel.

Mit einem Blick übersah Holbein das Unheil, welches er gestiftet, nebst allen, für ihn möglicher Weise daraus entstehenden Folgen. Uebrigens bedachte er sich nicht lange, sondern stieg eilends die Treppe hinauf, zu einem Dachfenster heraus, und suchte seinen Weg über die Dächer.

Die Diener des Lords waren noch lange um ihren jämmerlich zugerichteten Herrn beschäftigt, als Holbein schon athemlos vor seinem Könige stand, und dessen Vergebung erbat, ohne ihm indessen sein Vergehen zu nennen bis er derselben gewiß war. Nach angehörtem Bekenntniß erfolgte freilich eine tüchtige Strafpredigt, und sehr ernstliche Ermahnungen zur künftigen bessern Mäßigung in ähnlichen Fällen, doch wies ihm der König auch zugleich ein Nebenzimmer an, wo Holbein die Beendigung der Geschichte abwarten sollte.

Jetzt kam der Lord, von zwei seiner Diener geführt, und, vielleicht etwas mehr als nöthig, mit Pflastern und Bandagen bedeckt. Kläglich und zornig zugleich, klagte er den Frevler an, und drang auf dessen schleunige Bestrafung; doch entging Heinrich dem Achten nicht, wie der Kläger sorgfältig jeden Umstand wegließ, der zur Entschuldigung des Malers dienen konnte. Der König hörte deshalb den edlen Lord mit einer Gelassenheit an, die dieser nicht erwartet hatte, und die ihn so empörte, daß er zuletzt die Mäßigung gänzlich vergaß, welche die Gegenwart seines Herrn ihm auflegen mußte. Er begann mit eigenmäch-

tiger Rache dem Thäter zu drohen, indem er laut aussprach, daß er wohl sähe, wie wenig die Majestät geneigt sey, selbst die gerechte Strafe über ihn ergehen zu lassen.

Jetzt ergrimmte der König, beschuldigte den Lord eines Eingriffs in seine geheiligten Rechte, und endete zuletzt mit der Versicherung: der Streit gelte nicht mehr dem Maler, sondern seiner eignen geheiligten Person. — „Meint Ihr denn,“ sprach er, fast wie Kaiser Maximilian zu dem Edelmann, der sich weigerte Albrecht Dürern die Leiter zu halten; „Meint Ihr denn, ein Meister wie Holbein sey so unbedeutend? Bringt mir sieben Bauern, und ich mache euch, wenn ich will, in einer Viertelstunde sieben solche Grafen, wie Ihr seyd, daraus; aber aus sieben solcher Grafen vermag ich nimmermehr nur einen einzigen Hans Holbein zu schaffen.“

Die ganze komi-tragische Geschichte endete zuletzt mit dem heiligen Versprechen des Lords an dem Maler weder persönliche Rache selbst zu nehmen, noch durch Andere nehmen zu lassen, und mit des Königs sehr ernstlicher Versicherung, daß er jede, Holbein zugefügte Beleidigung, als

ihm selbst widerfahren, aufnehmen und bestrafen würde. Wie höflich sich in der Folge der ganze hohe und niedere Adel von England gegen Holbein betrug, ist leicht zu erachten, und gewiß hat keiner mehr gegen dessen Willen sich in seine Werkstatt zu drängen gesucht.

Bei aller dieser Huld und Gnade des Monarchen war Holbeins Existenz an diesem Hofe doch gewiß nicht durchaus erfreulich. Die Entfernung allein, in welcher er von politischen und Hofhändeln sich hielt, konnte Leben und Freiheit unter dem Scepter dieses furchtbaren Despoten ihm fristen, dem er freilich Alles verdankte, von dem aber die Gräuel, die dieser täglich unter seinen Augen verübte, ihn dennoch gewaltsam zurückschrecken mußten. Er sah ein ganzes Land unter den Bedrückungen des grausamsten engherzigsten und blutdürstigsten Wollüstlings erliegen. Tausend blutige Verbrechen seines Beschützers gingen an ihm vorüber. Er sah seinen edlen Freund, Thomas Morus, den Gründer seines ganzen Glücks, zum Blutgerüste schleppen, sah Anna Boleyns schönes Haupt, dessen edle Züge er kurz zuvor, mit Aufwand aller seiner Kunst, in der vollen

Glorie einer Königin, der Nachwelt überliefert hatte, unter dem Beile des Henkers fallen. Auch Katharina Howard ging vor seinen Augen den nämlichen Weg, vom Throne zum Schaffot; jeder Tag brachte neues Entsetzen, neue Schlachtopfer, neue Thränen, bis der königliche Missethäter unter den entsetzlichsten Qualen des endlich erwachten Gewissens im Jahr 1547 so schrecklich endete wie er gelebt hatte. Sieben Jahre später, während welchen Holbein ruhig in London fortlebte, wandelte im Jahr 1554 eine furchtbare pestartige Krankheit die ganze lebensreiche Stadt zur schreckenvollsten Einöde um. Tausende fielen ihr zum Opfer, und unter ihnen auch, im sechs und sechszigsten Jahre seines Lebens, der edle Meister Hans Holbein selbst. Wahrscheinlich starb er verlassen und allein, in einer Zeit, wo die allgemeine entsetzliche Noth alle Bande auflös'te, und Jeder nur sich selbst zu retten bedacht war. Sein entseelter Körper ward mit andern an der Pest Verstorbnen in eines jener weiten Gräber geworfen, die damals immer offen standen, ohne Unterschied Alle aufnahmen, und Niemand weiß den Ort wo seine Gebeine ruhen.

Graf Arundel war zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts einer der wärmsten Verehrer der Kunst, besonders aber Holbeins, dessen Werke, sowohl Zeichnungen als Gemälde, er mit großem Aufwande von Mühe und Kosten sammlete. Dieser wünschte dem großen Meister ein würdiges Denkmal an der Stätte, wo er begraben ward, zu setzen. Doch vergebens stellte er die mühsamsten Nachforschungen an, der durch Holbeins Staub geheiligte Ort bleibt ewig verborgen.

Holbeins Gemälde sind zu allgemein bekannt und bewundert, als daß ich hier viel zu ihrem Lobe oder zu ihrer Charakteristik sagen dürfte. Was er war, noch ehe er Basel verließ, beweis't sein Gemälde, auf welchem er in unaussprechlicher Anmuth und Hoheit die Madonna darstellte, zu ihren Füßen den Burgermeister von Basel, als Stifter des Gemäldes, neben seiner Hausfrau und seinen blühenden Söhnen und Töchtern. Wer kennt nicht dieses Bild als eines der herrlichsten Kleinode der Dresdner Gallerie, wenigstens aus Kupferstichen! Keines von Allen die ich in England von ihm sah, übertrifft dieses an Wahrheit, Ausdruck und Ausführung. Als vollendeter Meister kam er zu den Britten hinüber; er ist unser, das dürfen wir mit Stolz und Gewißheit behaupten.

Von seinen vielen Porträten bewahrt die Boissereésche Sammlung eines der allervortrefflichsten; es lebt und blickt uns an mit unaussprechlicher Wahrheit. Der Gegenstand desselben ist der nämliche Erzbischof von Palermo, dessen Bildniß Johannes Sekundus seinem Freunde Schoreel, als einen Beweis seines Fortschreitens in der Kunst der Bildnerei aus Italien schickte. Dieser Erzbischof hieß Johann von Carandolet, war aus Brügge gebürtig, und lebte als Kanzler von Flandern und Mitglied des hohen Raths zu Mecheln in den Niederlanden. Er war einer der vertrautesten Freunde des Erasmus von Rotterdam, ein Umstand, der gewiß den diesem so ergebnen Hans Holbein vermochte sein Bild mit so großer Liebe und Sorgfalt auszuführen, der aber auch zugleich beweis't, daß es ebenfalls vor seiner Reise nach England vollendet ward.

Ueberhaupt ist wohl wenig von seinen in jenem Lande vollendeten Meisterwerken zu uns über das Meer gelangt, denn Jedermann weiß, wie die Engländer alle ihre Schätze jeder Art gern für sich allein zu behalten pflegen.

Lukas Kranach.

Dieser berühmte alte Meister ward in Kranach, einem fränkischen, zum ehemaligen Bißthume Bamberg gehörenden Städtchen, im Jahr 1472 geboren. Sein Familien-Name war Müller, oder, wie Andere nach alten Handschriften behaupten wollen, Sunder; beide Namen sind jedoch so gänzlich in dem untergangen, welchen er nach damaligem Künstlergebrauch von seinem Geburts-Ort annahm, daß es sehr schwer hält zu entscheiden, ob er eigentlich Müller oder Sunder geheißen.

Von seinem Vater erhielt Lukas Kranach den ersten Unterricht in der Kunst, hauptsächlich im Zeichnen, dann trat er die Wanderjahre an, und zog, wie damals fast alle angehenden Maler, nach den Niederlanden. Wer eigentlich dort sein Lehrer gewesen, ist nicht bekannt, wahrscheinlich waren

es mehrere, und er bereisete nach einander viele Städte, und suchte Eingang in den überall durch die Niederlande zerstreuten Werkstätten der berühmtesten Maler seiner Zeit.

Nach Vollendung seiner Wanderjahre kehrte er zurück ins Vaterland, wo er bald darauf in Wittenberg sich häuslich niederließ. Er hatte die von Johann van Eyck auf die Meister der altdeutschen Schule vererbte Behandlung der Farben, und überhaupt alle technischen Vorzüge derselben, in sofern sie auf die Führung des Pinsels Bezug haben, sich zu eigen gemacht, und übte von nun an seine Kunst, zur Freude und Bewunderung seiner Mitbürger, unter denen sein edler Geist, seine seltne Güte bei großer Festigkeit des Charakters ihm allgemeine Achtung und Liebe erwarben.

Seine Frau, mit der er sich bald nach seiner Zurückkunft aus den Niederlanden verheirathete, hieß Barbara, und war die Tochter eines Bürgermeisters von Gotha, Namens Brengbier. Gegen die gewöhnliche Art der Maler, hatte er sich bei der Wahl einer Gattin nicht durch den Glanz äußerer Schönheit leiten lassen. Man sagt, seine Barbara sey so wenig hübsch gewesen, daß er sich

nie entschließen mochte sie so zu malen, daß man ihr Gesicht sehen konnte; dennoch lebte er mit ihr in zufriedner, glücklicher Ehe, deren Band die Geburt und Erziehung von zwei Söhnen und zwei Töchtern mit jedem Jahre fester knüpfte.

Friedrich der Weise, welcher im Jahre 1502 die jetzt aufgehobene Universität zu Wittenberg stiftete und deshalb dieser Stadt seine besondere Aufmerksamkeit schenkte, konnte natürlicher Weise einen Meister wie Lukas Kranach war, nicht übersehen. Er überhäufte ihn mit Beweisen seiner Huld, übertrug ihm die Stelle eines Hofmalers, und um ihn noch auffallender zu ehren, berechtigte er ihn im Jahr 1508 vermittelst eines Adelbriefs, das Wappen zu führen, welches seitdem fast alle Gemälde Lukas Kranachs bezeichnet; eine schwarze roth gekrönte Schlange im gelben Schilde, mit einem goldnen Rubinringe im Munde. Das Original dieser Urkunde bewahren die im Brandenburgischen lebenden Nachkommen Lukas Kranachs noch bis auf den heutigen Tag. Im Sommer des Jahres 1509 besuchte Lukas Kranach auf Befehl seines Herrn zum zweiten Male die Niederlande, wo er in Mecheln den nachmaligen

Kaiser Karl den Fünften als damals neunjährigen Prinzen malte, und überall wegen seiner großen Kunstfertigkeit Achtung und Bewunderung sich erwarb. Unter andern zeichnete er einst im Beiseyn mehrerer Künstler den Kaiser Maximilian mtt einem Stück Kohle so sprechend ähnlich auf die Wand hin, daß Alle, auch die welche den Kaiser nur einmal gesehen, ihn sogleich wieder erkannten. Diese durch unermüdeten Fleiß erworbne Fertigkeit, jede von ihm aufgefaßte Idee schnell in die Wirklichkeit treten zu lassen, war überhaupt eine der ausgezeichnetsten Eigenschaften Lukas Kranachs. Bis in sein spätestes Alter verwendete er daheim wie auf Reisen, beinahe jede Stunde seines Lebens, auf Uebung seiner Kunst. Was er einmal gesehen, hielt seine Einbildungskraft auf immer fest, und seine fertige Hand stellte es in unglaublich kurzer Zeit auf die Tafel hin. Selbst wenn er nicht malte beschäftigten Entwürfe zu künftigen Arbeiten seinen Geist, daher ist die Zahl derselben fast unübersehbar; sie beschränken sich nicht auf Gemälde oder Zeichnungen; Lukas Kranach stach auch in Kupfer, und man zählt daneben noch an dreihundert Blätter,

die er, mitunter recht sauber und kräftig, in Holz schnitt. Er schmückte mehrere auf Pergament abgedruckte Bibeln mit solchen Holzschnitten, die er hernach mit Gold und sehr lebhaften Farben ausmalte. Seine große Thätigkeit erleichterte ihm Alles und schuf ihm Zeit zu Allem was er unternehmen wollte.

Wir finden in Müllers sächsischen Annalen, zu denen der Verfasser den Inhalt vieler Archive durchsuchen mußte, daß Lukas Kranach den Kurfürsten Friedrich den Weisen auf seiner Wallfahrt nach dem gelobten Lande als Hofmaler begleitete, um sowohl unterwegs als in Jerusalem die merkwürdigsten Gegenstände zu zeichnen; doch wird diese Reise wieder dadurch etwas zweifelhaft, daß in dem Verzeichnisse derer, welche den Kurfürsten auf seiner Wallfahrt begleiteten, Lukas Kranachs Name nicht zu finden ist, und man nirgend eine Spur seiner Arbeiten während derselben antrifft. Das Gefolge des Kurfürsten war indessen sehr groß; es bestand aus acht Grafen, fünf und dreißig Edelleuten, neun Prälaten, Gelehrten und Geistlichen, ohne die Diener; da konnte der Name des einzelnen Malers wohl übergangen werden,

der dennoch schwerlich in einem so fürstlichen Zuge fehlen durfte. Seine während der Reise gefertigten Zeichnungen liegen wahrscheinlich noch irgendwo in Staub und Dunkel verborgen, und vielleicht gelingt es einst dem jetzt überall regen Forschungsgeiste, sie wieder aufzufinden, oder überhaupt uns über die Reise selbst aufzuklären.

Im Jahr 1519 wurde Lukas Kranach die ehrenvolle Stelle eines Bürgermeisters von Wittenberg übertragen, die er neben seinen Kunstbeschäftigungen, zur allgemeinen Zufriedenheit verwaltete, bis er einige Jahre vor der Belagerung der Stadt aus eignem Antrieb sie niederlegte. Wahrscheinlich schloß sich auch damals das feste Band inniger Freundschaft, das ihn von nun an lebenslang mit Martin Luther vereinte, der in jener Zeit muthig und kraftvoll den großen Kampf öffentlich begann. Lukas Kranach war der Vertraute aller Pläne und Handlungen dieses heldenmüthigen Geistes, er vor Allen beförderte durch Rath und That Luthers Verbindungen mit Katharina von Bora, und war auch bei der Verlobung und Vermählung dieses seltnen Paares als Zeuge zugegen. Luther hingegen nahm dafür auch seinerseits den

herzlichsten Antheil an allen trüben und freudigen Ereignissen in Lukas Kranachs häuslichem Leben; sein Zuspruch war dem gebeugten Vater vor Allem tröstlich, als Johann, Lukas Kranachs ältester Sohn, im Jahr 1536 in Italien starb, wohin er nach damaligem Gebrauch auf eine der dortigen hohen Schulen gesandt worden war. Und so strebten beide edle Männer einander gegenseitig in den Stürmen des Lebens aufrecht zu erhalten. In der Entfernung suchten sie durch vertrauten Briefwechsel in ununterbrochener Verbindung zu bleiben, und immer fand jeder den andern zu größern oder kleinern Dienstleistungen in freudiger Bereitschaft. So zum Beispiel verschaffte Lukas Kranach Martin Luthern aus dem kurfürstlichen Schatze alle Gattungen farbiger Edelsteine zur Ansicht, deren dieser bei seiner Uebersetzung der Offenbarung Johannis bedurfte und die er nachher wieder nach Altenburg zurückschickte.

Nichts hat Lukas Kranach so oft mit solcher Liebe und mit so hohem aus dieser hervorgehenden Gelingen gemalt, als Martin Luthers kräftige Heldengestalt. Bald stellte er ihn in voller Lebensgröße, bald in Oel-Miniatur dar, am

öftersten mit der Bibel in der Hand und im Priestergewande, das er trug, nachdem er dem Mönchthum entsagt hatte, doch hat er ihn auch in der Mönchskutte, oder als Ritter Jörgen, in der Tracht die er auf der Wartburg trug, mitunter gemalt. In Frankfurt am Main im Besitz der Familie von Holzhausen, befindet sich sogar ein ungemein freundliches und anmuthiges Werk des alten Meisters, auf welchem er den nie vor ihm gewagten Versuch mit unglaublichem Gelingen ausführte, den Freund, dessen Züge vom reifen Mannesalter an, bis in die spätern Jahre, seine kunstreiche Hand so oft dargestellt hatte, auch so zu malen wie er ihn nie gesehen, wie aber seine lebendige Zeit und Raum beherrschende Phantasie sich ihn dachte, als Kind, in jenen frühen Tagen, in denen die späterhin so fest und kräftig sich aussprechenden Züge des heldenmüthigen Reformators, noch unentwickelt, aber die Zukunft schon andeutend, aus der weichen Knospe der Kindheit kaum hervorbrachen.

Das Gemälde stellt den Heiland dar, wie er das unendlich milde Wort ausspricht: Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Reich

Gottes, und mitten in der Schaar blühender kerngesunder ganz der Natur getreu nachgebildeter Kinder, steht im Vorgrund in einer Ecke, als zu den Uebrigen gehörend Martin Luther, als vier bis fünfjähriger Knabe, und neben ihm, mit ihm Hand in Hand, seine Katharina von Bora, ebenfalls in Kindesgestalt, und etwas jünger als er.

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar. Wer dieses Bild erblickt, ruft: das ist Martin Luther, und doch sind diese Züge durchaus kindlich gehalten, und ein seinem Vater recht ähnlicher Sohn Martin Luthers könnte genau so ausgesehen haben, ohne daß man in seiner Gestalt den getreusten Ausdruck des Lebensfrühlings vermißte.

Nach dem im Jahr 1525 erfolgten Tode Friedrichs des Weisen behielt dessen Nachfolger, Johann der Beständige, den Hofmaler Lukas Kranach in seinem Dienst. Dieser Fürst hatte ihn von jeher begünstigt und auch schon früher zu seiner Sendung in die Niederlande mitgewirkt. Er starb sieben Jahre nachdem er Kurfürst geworden war, im Jahr 1532, und nun trat Lukas Kranach in den Dienst seines dritten Herrn, des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmüthigen, dem er von

nun an, sein ganzes Leben hindurch, mit fast beispielloser Liebe und Treue anhing, und, den er selbst im tiefsten Unglück, als alle seine Getreuen sich von ihm abwendeten, nimmer verließ.

Jedermann kennt das traurige Geschick jenes unglückseligen Fürsten. Als Johann Friedrich nach der Schlacht bei Mühlberg im Jahr 1547 gefangen war, und Kaiser Karl nun Wittenberg belagerte, verlangte Lukas Kranach vor diesen geführt zu werden. Karl der Fünfte ließ den Maler, den er wohl kannte, in sein Zelt bringen, unterhielt sich eine Zeit lang sehr gnädig mit ihm, indem er sich zugleich erinnerte, als achtjähriges Kind in den Niederlanden von ihm gemalt worden zu seyn, und forderte ihn zuletzt auf, sich eine Gnade von ihm zu erbitten.

Da fiel der ehrwürdige fünf und siebzigjährige Greis, der wohl noch nie anders als vor Gott gekniet hatte, vor dem Kaiser hin, und bat mit heißen Thränen um die Freiheit seines gefangenen Fürsten. — Du sollst erfahren, daß ich deinem Herrn Gnade widerfahren lassen werde, erwiederte Karl der Fünfte sehr gleichmüthig, und wandte sich ab.

Wie kaiserlich Karl Wort hielt, weiß die Welt. Der unglückliche Kurfürst wurde von einem Gericht, bei welchem der furchtbare Herzog Alba den Vorsitz hatte, zum Tode verurtheilt; er mußte die Schmach erdulden, begnadigt zu werden, nnd wurde dann fünf Jahre lang in schmählicher Gefangenschaft von Land zu Land geschleppt, bis es gelang, sein hartgebeugtes Gemüth zur Entsagung des ihm und seinen Kindern angebornen Rechtes zu bewegen. So mußte er denn Leben und Freiheit endlich durch ein Opfer erkaufen, das ihm gewiß härter schien als der ihm angedrohte Tod auf dem Schaffot, den man ihm zu geben nicht wagen durfte, und dessen Ankündigung er früher beim Schachspiel mit großem Gleichmuth angehört hatte. Dem Maler Lukas Kranach blieb der Kaiser nach wie vor in Gnaden gewogen, doch dieser mochte von einer solchen Huld keinen Gebrauch machen. Er schlug die Stelle eines kaiserlichen Hofmalers aus, die ihm geboten wurde, und als Karl der Fünfte ihm eine silberne Schüssel voll Dukaten zum Geschenk übersandte, nahm er nur so viel davon als er mit zwei Fingern fassen konnte, und schickte das Uebrige zurück.

In seinem hohen Alter verließ Lukas Kranach Alles, was er in der Welt besaß, um freiwillig das Gefängniß seines unglücklichen Herrn mit diesem zu theilen. Seine Frau war schon vor sechs Jahren gestorben, aber er hatte in Wittenberg Kinder und Enkel, Freunde und Verwandte, Haus und Hof. Alles dies achtete er nicht, sein ganzes Leben war jetzt einzig dem Bestreben geweiht, das unglückliche Loos des von Allen verlaßnen Kurfürsten nach Kräften zu erleichtern. Er verließ ihn von nun an nie, ließ sich mit ihm von einem Gefängniß zum andern schleppen, betete mit ihm, las mit ihm die Bibel oder Luthers Schriften, und führte ihn in heitern Stunden durch Uebung seiner Kunst weit über die beengenden Mauern hinaus, die Beide umschlossen hielten. So führten sie ihr stilles frommes trübes Leben unzertrennlich mit einander fort, bis im Jahr 1552 ihr Kerker geöffnet ward und Lukas Kranach an der Seite seines fürstlichen Freundes und dessen ältesten Sohnes in Weimar einzog.

Doch nur ein Jahr genoß er noch das theuer erkaufte Glück, seinen geliebten Herrn in Freiheit zu sehen, und in seiner Nähe, von Allen geehrt

und geliebt wie er es verdiente, zu leben. Ein lebensmüder, aber noch kräftiger Greis von ein und achtzig Jahren, ging er am sechzehnten October des Jahres 1553 in eine beßre Welt.

Er ward auf dem Gottesacker der Sanct Jakobs-Kirche in Weimar begraben. Der Leichenstein, mit dem sein Fürst den Hügel bezeichnete, unter dem seine Gebeine ruhen, steht jetzt neben demselben der Kirchhofsmauer eingefügt. Der alte Meister ist in Lebensgröße, die Palette in den Händen, darauf abgebildet, und eine lateinische Umschrift verkündet seinen Namen, sein Alter, sein Sterbejahr, und die wohlerworbne Liebe seines Herrn, der wenige Monate später im nächstfolgenden Jahre mit ihm dort wieder vereint ward, wo keine Thränen Unterdrückter mehr fließen.

Lukas Kranachs seltne Treue und Festigkeit des Gemüths, sein reines fleckenloses Leben, machen ihn, selbst abgesehen von allem Uebrigen, der innigsten Verehrung seiner Nachkommen werth, und auch seinen wohlerworbnen Künstlerruhm wird Niemand wagen ihn schmälern zu wollen. Dennoch fühlt Jeder, der seine Gemälde und die seiner großen Vorfahren kennt, daß es wahrhaft schmerzlich seyn

müßte, sie neben denen van Eycks, Hemlings, oder auch seines Zeitgenossen Schoreels aufgestellt zu erblicken, und zwar um so schmerzlicher, da Niemand sein großes Talent neben dem ernsten, zum Theil auch gelungnen Bestreben verkennen kann, gleich jenen an Natur und Wahrheit fest zu halten. Aber ihm fehlte, bei auffallendem Mangel an Kenntniß der Perspektive, jene hohe poetische Begeisterung, jenes innere Vermögen, ein Werk, ehe es nur noch im Kontur auf der Tafel steht, im Geiste als vollendet zu überschauen. Und durch dieses allein nur kann ein vollkommnes lebendiges Ganze hervorgebracht werden, das uns mit täuschender Wahrheit in die Mitte der Handlung versetzt, welche wir dargestellt sehen. Alle Gestalten Lukas Kranachs stehen im hellsten Licht, die wenigen Schatten, die er als unvermeidlich anbringen mußte, sind oft unrichtig angegeben, und seine Gemälde machen deshalb selten eine gefällig-malerische Wirkung; auch war er in der Wahl seiner Motive nicht glücklich, und wich oft in dieser von der Bahn des guten Geschmacks ab. Dennoch war er keinesweges arm an Erfindungsvermögen, wie aus den Stellungen und den naturgetreuen Bewegungen

der mehrsten seiner Figuren hervorgeht. Seine Umrisse sind mehr streng und pünktlich als richtig zu nennen, denn er wandte während der Arbeit seine Aufmerksamkeit mehr der Ausführung einzelner Theile als der Darstellung eines harmonischen Ganzen zu. Daher haben fast alle Köpfe, die er malte, etwas Verschobnes, obgleich jeder Theil derselben einzeln betrachtet mit musterhafter Treue der Natur nachgebildet erscheint.

In der Behandlung der Farben, die er in den Niederlanden erlernt hatte, erscheint er allerdings als einer der vorzüglichsten Meister; diese glänzen noch in einer, durch die Zeit unverminderten Schönheit, frisch und lebendig. Nirgend erscheinen sie zu stark aufgetragen, und bei der allersorgfältigsten Ausführung, auch der kleinsten Einzelheiten, tritt auf keinem seiner Gemälde ängstlicher Fleiß oder gezwungene Mühseligkeit hervor. Sein Kolorit ist die Wahrheit selbst, besonders in den Lokaltinten des Fleisches, es ist warm und kräftig, blühend und zart, wie es jedesmal der dargestellte Gegenstand erfordert; jedoch fallen die Schatten zuweilen ein wenig ins Graue; seine oft schneidend strengen Umrisse sind ebenfalls durchaus

nicht unangenehm, weil sie auf Bedeutung abzwecken und keineswegs steif sind. Seine Gewänder, wie aller dabei angebrachte Schmuck von Gold und Edelsteinen, prangen in glänzenden Farben, und sind mit Treue und Sorgfalt gemalt, aber die Falten erscheinen größtentheils in sanften weichen Biegungen und Brüchen, man vermißt fast durchaus den großartigen weiten schönen Faltenwurf, den wir bei den ersten Meistern der alten deutschen Schule so oft bewundern müssen. Selten strebte er, das Kostüm früherer Zeit oder fremder Nationen beizubehalten, er modernisirte das Alterthum, und hielt sich fast immer an das, was gerade zu seiner Zeit und in seiner Nähe gebräuchlich war, ohne sich um andere Völker oder frühere Zeiten zu bekümmern. Auch vermissen wir bei ihm den wahren lebendigen Ausdruck innern Gefühls. Den Zustand vollkommner Ruhe stellte er dagegen sehr glücklich dar, und deshalb sind seine Porträte oft so vortrefflich, daß man sich lebenden Personen gegenübergestellt glauben möchte. Heftige Bewegung des Gemüths, leidenschaftliches Empfinden auszudrücken, vermochte und versuchte er nie. Ich

erinnere mich hiebei besonders eines, übrigens sehr schön gemalten Bildes, welches sich jetzt in der oft erwähnten Sammlung in Berlin befindet, auf welchem er die alt-testamentarische Heldin Jael abgebildet hat, wie sie dem schlafenden Feldherrn Sissera, der auf der Flucht in ihrer Wohnung Schutz gesucht hatte, einen Nagel durch die Schläfe schlägt. Es ist ein Kniestück, und der Kopf des Sissera, von dem man beinahe nichts weiter sieht, nimmt schon auf dem Schooße der Jael sich übel aus. Sie selbst ist in Purpur-Sammet, mit goldnem Geschmeide, ganz wie eine Prinzessin aus den Zeiten Lukas Kranachs gekleidet. Ein hübsches Beckermädchen aus Weimar, das er oft bald als Venus, bald in anderer Gestalt malte, hat auch hier ihm zum Modell gedient, und das artige Kind sieht bei der blutigen Arbeit so gemüthlich und unbefangen aus dem Bilde heraus, und führt den Hammer mit einem solchen Gleichmuth, als klopfe sie Nüsse auf.

Das große Altargemälde in der Hauptkirche zu Weimar ist ohnstreitig eine der größten so wie der vorzüglichsten Arbeiten Lukas Kranachs. Die Mitteltafel desselben hat eilf Fuß sechs Zoll Höhe,

bei einer Breite von neun Fuß und eilf Zoll, und die beiden dazu gehörigen Seitentafeln sind bei nämlicher Höhe halb so breit. In der Mitte der Haupttafel sehen wir den Heiland am Kreuze, nicht unedel dargestellt, wenn gleich etwas hager, besonders an den Armen. Dicht neben dem Krucifix, zur Rechten desselben, erblicken wir ihn noch einmal ganz in Lebensgröße, als auferstandnen Sieger über Tod und Teufel, die unter seinem Fuße sich kraftlos winden, indem er sie mit der strahlenden Lanze von Krystall vollends vernichtet. Diese Figur ist weit vorzüglicher als der Gekreuzigte, besonders sind es die edlen heitern Züge des Antlitzes, welches man den gelungensten Christusköpfen beizählen darf. Zur Linken des Kreuzes, diesem zunächst, steht Johannes der Täufer, mit einer Hand zeigt er zum Heiland hinauf, mit der andern hinunter auf das symbolische Lamm am Fuße des Kreuzes. Dieses war ursprünglich gewiß sehr zart und sorgfältig ausgeführt, hat aber durch die Zeit sehr gelitten; die Stellung des Heiligen ist etwas gezwungen und unbequem, die Figur selbst schön kolorirt und trefflich ausgeführt, doch vermißt man in ihr den

ernsten, edlen Ausdruck, der bei den besten Meistern sie vorzugsweise bezeichnet. Neben Johannes steht Lukas Kranach selbst mit zum Gebet zusammengefalteten Händen, neben diesem, ganz im Vorgrunde Martin Luther, mit der Linken hält dieser die aufgeschlagene Bibel, und zeigt mit der Rechten auf die in derselben lesbar aufgezeichneten Stellen, die alle auf die Erlösung durch Christi Blut Bezug haben. Diese beide Gestalten sind unstreitig die gelungensten auf dem ganzen Gemälde, und fesseln den Blick unwiderstehlich. Besonders wahr und schön sind Lukas Kranachs Hände; der würdige Kopf des edlen Greises, mit lang herabfließendem Bart, ist ohne alle Mühseligkeit, bis in die kleinsten Einzelheiten der Haare ausgeführt; nur der Blutstrahl, der in einem weiten Bogen aus des gekreuzigten Heilandes rechter Seite ihm auf den Scheitel niederfällt, macht einen etwas widerwärtigen Eindruck. Unbeschreiblich edel und groß steht Martin Luther felsenfest da, in ruhigem Ernst und klarer Besonnenheit. Jeder Zug dieses Gesichts, so wie die ganze Gestalt beurkunden auf das deutlichste den umfassenden, mächtigen Verstand, den unerschütterlichen,

ausdauernden Muth des Mannes, der im Bewußtseyn des Rechts selbst den Kampf mit Teufeln nicht scheute, und wären ihrer so viel als Ziegel auf den Dächern zu Worms. Luthers Kopf ist fast noch ausgeführter, als der von Lukas Kranach, ich möchte sagen mit Dennerschem Fleiß, wenn ich mich nicht scheute, dadurch an alles das Widerwärtige jenes Meisters zu erinnern, von dem hier keine Spur zu finden ist.

Die Blumen und Kräuter, die üppig im Vorgrunde und an einem Felsen hinter dem auferstandnen Heiland entsprießen, sind so wahr, so frisch, so vollendet in der Ausführung, daß dieser Theil des Bildes zu dem allervortrefflichsten auf demselben gerechnet werden kann; doch der Felsen selbst zeigt von Lukas Kranachs Unbehülflichkeit bei landschaftlichen Gegenständen; so auch im Hintergrunde das Lager der um die eherne Schlange versammelten Israeliten, und die Hirten auf dem Felde, welchen die Geburt des Heilands verkündet wird. Bei allen diesen kleinen Figuren darf man ja nicht an den Zauber denken, den Hemling bei ähnlichen Darstellungen zu üben wußte; sie sind roh in der Farbe, die Um=

risse hart und schwarz, wie mit der Feder gezogen. Dicht hinter dem Felsen, an welchem der auferstandne Christus steht, lodert die Hölle empor, und Tod und Teufel jagen einen nackten Mann ihrem Abgrunde zu; ohnfern davon steht Moses mit den Gesetztafeln; noch erblickt man vier Gestalten, unter denen eine in Purpur und Hermelin wahrscheinlich den König David vorstellt. Diese Figuren sind etwa einen Fuß hoch, und weit besser gezeichnet und kolorirt als die kleineren im Hintergrunde. Die Köpfe sind ohne Ausnahme tadellos; besonders richtig gezeichnet und schön gemalt ist der Unglückliche, welcher der Hölle zugejagt wird.

So steht das ganze Gemälde als Muster aller Werke dieses Meisters da; vortrefflich im Einzelnen, mangelhaft im Ganzen, und nicht frei von jener Verworrenheit, die aus Lukas Kranachs Unkunde in der Behandlung der Ferne, wie der Beleuchtung entsteht; ein Fehler, welcher hier noch durch das von beiden Seiten flatternde lange Tuch um die Hüften des Gekreuzigten, und durch allerlei Paniere mit Sprüchen vermehrt wird.

Martin Luther starb am achtzehnten Februar

1546, daher ist es wahrscheinlich, daß die mittlere Tafel dieses Altarblattes nicht später gemalt worden, denn Luthers Porträt ist zu ausgeführt bis in die kleinsten Einzelheiten, als daß die Möglichkeit denkbar wäre, Lukas Kranach habe es blos nach Erinnerungen so lebenathmend darstellen können. Die beiden Seitentafeln hingegen sind augenscheinlich aus einer spätern Zeit. Die erste derselben zeigt uns den Kurfürsten Johann Friedrich und seine Gemahlin; beide knieen in betender Stellung vor einem Pulte, über welchem ein mit Wappen und Borten reich gestickter Teppich ausgebreitet liegt. In gleicher Stellung als ihre Eltern erblicken wir auf der zweiten Tafel drei Söhne dieses Paares; der vierte, im Februar des Jahres 1553 verstorbne Prinz Johann Ernst, ist nicht mehr in der Reihe seiner Brüder mit abgebildet, und dieser Umstand sowohl, als die Narbe der in der Mühlberger Schlacht empfangenen Wunde auf der Wange des Kurfürsten, machen es mehr als wahrscheinlich, daß diese Tafeln die letzte Arbeit des ein und achtzigjährigen Lukas Kranach waren, der im October des nämlichen Jahres von der Welt schied. Daß er die

erste derselben noch während der Gefangenschaft seines Herrn gemalt habe, ist ihrer Größe wegen, die den Transport sehr schwer gemacht hätte, kaum zu glauben, noch weniger möchte man beide Tafeln einem andern Meister zuschreiben, denn in der damaligen Zeit lebte keiner, weder in Weimar noch in dessen Umgebungen, der dieses vermocht hättee

Möglich, sogar wahrscheinlich, ist es indessen, daß Lukas Kranachs von ihm selbst für die Kunst gebildeter Sohn, Lukas Kranach der Jüngere, nach dem Tode des Vaters sie vollendet habe, so wie er auch schon bei dessen Leben ihm bei seinen größern Arbeiten behülflich war. Alle diese fünf lebensgroße Bildnisse sind trefflich gemalt und kolorirt, besonders das des mittelsten Prinzen; obgleich die Köpfe nicht so ganz ausgeführt erscheinen, als die Martin Luthers und Lukas Kranachs auf der mittlern Tafel. Ein goldbrokatner Vorhang bildet den Hintergrund, der dem Ganzen etwas sehr Heiteres gibt; die Hände sind wahr und schön bei aller Einförmigkeit ihrer Haltung, und das Ganze beider Tafeln gewährt einen sehr freundlichen Eindruck.

Lukas Kranach der Jüngere, der einzige Sohn des würdigen alten Meisters nach dem Tode seines in Italien verstorbnen Bruders Johann, erreichte zwar bei weitem nicht den Ruhm seines Vaters, war aber ein guter Maler, besonders im Porträt, dabei ein sehr vorzüglicher Kolorist. Man findet noch in Weimar, Dresden, und andern sächsischen Städten, besonders aber in Wittenberg, mehrere seiner Gemälde. Er lebte an letzterem Ort, wo er ebenfalls die Stelle eines Bürgermeisters bekleidete, und starb daselbst, ein und siebenzig Jahr alt, im Jahre 1586. Sein Monument mit einer lateinischen Inschrift ist noch in der dortigen Pfarrkirche zu sehen; er war zweimal verheirathet und ist der Ahnherr der in Brandenburg noch lebenden Herrn von Kranach. Von seinen beiden Schwestern war die älteste, Namens Ursula, an einen Lizentiaten verheirathet, die jüngere, Anna, an einen Bürgermeister von Wittenberg, Namens Kaspar Freund. Ich weiß nicht, ob von diesen noch Nachkommen leben.

Martin Hemskerk.

Hemskerk, ein unbedeutendes holländisches Dorf unfern Harlem, ist der Ort, wo dieser Meister im Jahr 1498 geboren ward und dessen Namen er späterhin annahm. Sein Vater hieß Jakob Willems van Veen und war ein ganz gewöhnlicher Bauer, der sich durch seines Sohnes früh aufkeimendes Talent zwar bewegen ließ, ihn nach Harlem zu einem Maler, Namens Cornelis Willems in die Lehre zu geben, doch aber auch diesen Schritt bald wieder bereute, indem er den Vortheil berechnete, den der heranwachsende Sohn ihm in der Wirthschaft bringen könnte. Er nahm deshalb den armen Martin lange vor Vollendung der Lehrjahre wieder zurück auf das Dorf, und hier mußte er nun graben, hinterm Pfluge gehen, die Kühe melken und tausend Dinge treiben, die

ihm lästig waren. Doch Martin ergab sich darein, wenn gleich mit Widerwillen, denn Willems van Veen war ein harter, roher Mann, der seinen Sohn bei jedem Versehen seine schwere Hand fühlen ließ. Das trübselige Leben des armen Jünglings währte so eine ziemliche Weile fort, bis er eines Abends, den vollen Milcheimer auf dem Kopf, vom Melken heimkehrte. Seine Gedanken mochten wohl sehr ins Weite schweifen, denn er vergaß einem Baume aus dem Wege zu gehen, an den er mit dem Eimer so heftig stieß, daß ihm dieser vom Kopfe fiel. Traurig sah er die weiße Milch die schwarze Erde tränken, und zugleich in der Ferne den Vater mit einem so tüchtigen Knittel herbeieilen, daß ihm sogleich die Lust verging, dessen Ankunft vollends abzuwarten. Er lief davon, war so glücklich sich die Nacht über in einem Heuschober vor dem ihm drohenden Ungewitter verbergen zu können, und schlich erst am Morgen heim zu seiner Mutter, als der Vater, wie er wohl wußte, sich schon längst auf dem Feld bei der Arbeit befand. Die Mutter war eine gute, vernünftige Frau, welche den höheren Beruf ihres Sohnes wohl einsah, und gern seinem Glück die

Freude, ihn um sich zu haben, aufopfern mochte. Sie hing ihm einen wohlgefüllten Knappsack über die Schultern, gab ihm einiges Reisegeld aus ihrer Sparkasse in die Tasche, dazu ihren Segen, und hieß ihn nun mit Gott sich auf den Weg machen, gut und brav bleiben, und zusehen, wie er es anfangen könne, um in der Welt fortzukommen und ein ordentlicher Maler zu werden, wozu er doch nun einmal einzig Lust und Geschick habe.

So wanderte Martin fort, kam glücklich, ohne eingefangen zu werden, durch Harlem durch, und gelangte nach Delft, wo er in der Werkstatt und dem Hause eines Malers, Namens Johann Lukas, Aufnahme fand. Bei diesem Meister blieb er mehrere Jahre, zeichnete und malte sehr fleißig und machte, von seinem Talent unterstützt, bedeutende Fortschritte in der Kunst, bis Schoreels weitverbreiteter Ruhm in ihm den lebhaften Wunsch erregte, unter die Zahl der Schüler dieses großen Malers aufgenommen zu werden, was ihm auch endlich gelang, da Schoreel einige Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien sich in Harlem zur Annahme mehrerer Lehrlinge einrichtete. Nun erst war Martin Hemskerk an dem Platze, wohin

er gehörte, denn unter der Leitung eines Meisters dieser Art und bei seinem ausgezeichneten Fleiße mußte in kurzer Zeit das ihm angeborne große Talent sich auf das Herrlichste entfalten. Er lernte von Schoreel die Natur in allen ihren Einzelheiten beobachten, und machte in Kurzem dessen Art sie aufzufassen und darzustellen sich so ganz zu eigen, daß man oft die Arbeiten des Meisters von denen des Schülers kaum zu unterscheiden vermochte. Daß Schoreel den Werth eines Lehrlings dieser Art wohl erkannte, ist leicht zu erachten, und Beide lebten einige Jahre im freundlichsten Verhältnisse gegen einander, bis dieses sich ganz unerwartet und plötzlich wieder auflößte, Martin Hemskerk Schoreels Haus und Werkstätte verließ, und zu einem Goldschmied, Namens Peter Jan Fopsen, zog, in dessen Hause er von nun an für sich allein arbeitete.

Es ging in jenen Tagen das Gerücht, welches sich auch in der Geschichte der Maler jener Zeit erhalten hat, daß Schoreel die gewaltigen Fortschritte seines Lehrlings mit Unmuth und Mißgunst ansah und ihn verstieß, weil er sich in Kurzem von ihm verdunkelt zu sehen befürchtete;

dennoch stimmt dieses so wenig mit Allem, was wir von dem Leben und dem Charakter dieses so ausgezeichnet guten und edeln Menschen wissen, daß es unmöglich ist, dergleichen von ihm zu glauben. Wahrscheinlich stammt dies Gerücht von Hemskerk selbst her, der vielleicht wegen eines ihm nnbedeutend scheinenden Vergehens entlassen ward, und selbst glauben mochte, was er andern klagend erzählte; denn, als Folge seiner ersten Erziehung unter der Zucht eines harten, rohen Vaters, zeigte er Zeit seines Lebens sich auffallend argwöhnisch und furchtsam. Und so wäre denn diese ganze Geschichte nur ein neuer Beweiß, daß die Welt gern dem Bösen Glauben beimißt und eine wohl ersonnene Klätscherei sich durch eigne Kraft Jahrhunderte hindurch zu erhalten vermag.

Im Hause des Goldschmieds befand Martin Hemskerk sich eine Zeitlang sehr wohl, besonders da die Hausfrau Jan Fopsens ihm ganz besonders gewogen war. Sie ereiferte sich gewaltig, wenn man bei ihr nach dem Maler Martin fragte, der ihrer sehr richtigen Meinung nach wohl verdiente, Meister Martin zu heißen. Dafür malte ihr aber auch Meister Martin an ihre Bettstelle

in einer Hinterstube Sol und Luna in Lebensgröße, auch Adam und Eva, und zwar, wie man sagt, nach lebenden Modellen, was damals in den Niederlanden wenig üblich war. Doch scheint er sich endlich auch mit diesen seinen Hausgenossen entzweit zu haben, denn er verließ ihre Wohnung und zog zu einem andern Goldschmied in Harlem, Namens Jens Cornelis.

Martin Hemskerk wohnte mehrere Jahre in Harlem, er malte viel, und sein Ruhm verbreitete sich immer weiter mit jedem Tage. Auch gingen wahrhaft bewundernswerthe Gebilde unter seinen fleißigen Händen hervor, die dem Herrlichsten der alten Schule van Eycks mit Recht zur Seite gestellt werden können; Natur und Wahrheit leiteten seinen Pinsel. Dabei hielt er fest an Schoreels Weise, und wußte, wie dieser, Anmuth, Leben und Geist seinen Werken mitzutheilen. Im Jahre 1532, da Martin Hemskerk vier und dreißig Jahr alt war, entschloß er sich endlich, eine Kunstreise nach Italien zu unternehmen; vorher aber malte er noch den Apostel Lukas, wie er die heilige Jungfrau mit dem Chri-

stuskinde abbildet, und schenkte diese Tafel der Harlemer Malergilde zum Angedenken. Dieses Bild, von dem Karl von Mander uns, mit großem Lobe desselben, eine Beschreibung mittheilt, wurde zu dessen Zeit von der Obrigkeit der Stadt als ein seltnes Kleinod hoch in Ehren gehalten und auf dem Rathhause aufbewahrt, wo es vielleicht noch zu finden ist. Maria, umstrahlt von Schönheit und Anmuth, mit dem lieben freundlichen Kinde, das auf einem über die Kniee der Mutter gebreiteten reichen Teppich sitzt, war ganz nach Schoreels Weise gedacht und ausgeführt; zum Apostel Lukas hatte ein wohlgestalteter Bäkker aus Harlem gesessen, denn Martin Hemskerk war damals durchaus gewöhnt, die Natur überall, wo er konnte, zum Vorbilde zu nehmen. Die Palette des Schutzpatrons der Maler war auf dieser Tafel mit so täuschender Wahrheit gemalt, daß sie wirklich hervorzustehen schien, und überhaupt das Ganze mit möglichster Treue ausgeführt. Hinter dem Apostel stand eine grün bekränzte Figur, einen Poeten vorstellend, in welchem Hemskerk sich selbst abgebildet hatte, und nicht weit davon war auch ein Engel mit einer

Fackel in den Händen angebracht. Wahrscheinlich lag in diesen beiden Figuren irgend eine allegorische Bedeutung, die jetzt schwer zu entziffern ist. Ein Papagei in einem Korbe hing oben an der Wand, und unten an derselben war ein wie mit Wachs angeklebter Zettel gemalt, auf welchem die Harlemer Maler mit recht gut gemeinten, in niederländischer Sprache abgefaßten Reimen Martin Hemskerks Namen, ihren Dank für sein Geschenk, und den drei und zwanzigsten Mai des Jahres 1532 als den Tag, da dieses vollendet ward, der Nachwelt verkünden. Bei allen Vorzügen, die dieses Gemälde gewiß besaß, bei aller Schönheit und Anmuth der Köpfe, der Farbenpracht und dem trefflichen Faltenwurf der Gewänder, die Karl von Mander uns beschreibend anrühmt, dünkt mir doch, als leuchte schon aus der Anordnung desselben der Keim der Verirrungen hervor, zu welchen der Meister in spätern Jahren sich hinreißen ließ. Dieser Engel mit der Fackel, dieser gekrönte Poet, von denen Niemand begreift, was sie da wollen oder sollen, wie verschieden sind sie von dem hohen, einfachen Geiste, in welchem Johann van Eyck den näm=

lichen Gegenstand so klar und dennoch so anziehend darzustellen wußte!

In Rom, wo Martin Hemskerk nach vollendeter Reise glücklich anlangte, fand er im Hause eines Kardinals, an den er Empfehlungsbriefe mitbrachte, Wohnung und Unterhalt. Mit glühendem Eifer warf er sich jetzt auf das Studium der Antike, entsagte fast aller Gemeinschaft mit seinen Landsleuten, um nur keine Zeit bei ihren Lustgelagen verlieren zu müssen, und malte und zeichnete den ganzen Tag nach den Ueberbleibseln antiker Baukunst, nach Statuen und Basreliefs und nach Michael Angelo's Werken, den er allen andern modernen Künstlern vorzog. Die Neuheit der Gegenstände blendete ihn, er ergriff sie in wilder, eifriger Hast, ohne sich selbst Zeit zu lassen, sich mit ihrem eigentlichen Wesen zu befreunden, oder ihren Geist in seinem Innern aufzufassen. Die glänzende Oberfläche dieser ihm fremd erscheinenden Kunstwelt genügte ihm, ohne daß es ihm einfiel, ihre Tiefe nur zu ahnen, und so verlor er darüber nach und nach die Natur fast gänzlich aus dem Gesichte, die so lange in

seiner Werkstatt befreundet ihm zur Seite gestanden hatte.

Indessen ging diese traurige Veränderung wahrscheinlich nicht gleich vor sich; Martin Hemskerk war zu weit auf rechter Bahn vorwärts geschritten, um nicht auch zum Rückwege einige Zeit zu brauchen. Seine ersten Arbeiten in Rom, deren ihm mehrere aufgetragen wurden, erwarben ihm den allgemeinsten Beifall bei Künstlern und Kunstkennern. Auch Vasari gedenkt rühmlichst seiner unter dem Namen von Martin Tedesco, und lobt vor Allem die Gemälde, die dieser grau in grau für den Einzug Karl des Fünften in Rom malte, doch vergißt er auch nicht dabei des guten griechischen Weines zu erwähnen, der dem Meister und seinen deutschen Gehülfen im Ueberflusse gereicht ward, um sie bei der Arbeit zu begeistern.

Martin Hemskerk war jedoch weder ausschweifend in seinen Sitten, noch ein Trunkenbold, sondern vielmehr mäßig, bedachtsam und haushälterisch mit seinem Gelde, wie mit seiner Zeit und mit seiner Gesundheit; er kannte kein anderes Vergnügen als, wenn er sich zu Hause müde gemalt hatte, hinaus ins Freie zu wandern, und

die Umgegend, alte Ruinen oder merkwürdige Gebäude zu zeichnen.

Mit unsäglichem Erschrecken fand er einst, da er von einem solchen Gange nach Hause kam, in seinem Zimmer zwei seiner Gemälde aus dem Blendrahmen geschnitten und mitgenommen; ängstlich öffnete er seinen Kasten, und auch hier fehlten sehr viele seiner Zeichnungen und andere Kunstsachen. Der Verlust war im Ganzen zu bedeutend, als daß er ihn in der Stille hätte verschmerzen mögen; er begann dem Räuber nachzuforschen, entdeckte solchen in einem ihm bekannten Italiener, der ihn früher zuweilen besucht hatte, und war sogar glücklich genug, den größten Theil des Geraubten zurückzuerhalten. Nun aber begann dem armen Martin erst vor seinem Räuber zu grauen; alle Mordgeschichten, die er je von Rache dürstenden Italienern erzählen gehört, fielen ihm mit einem Male ein, er glaubte schon den kalten Dolch in der Brust zu fühlen und ängstigte sich über seine eignen Einbildungen dermaßen ab, daß er sich endlich entschloß, lieber Alles aufzugeben, um nur das Leben zu retten. Er packte schnell ein und vergaß vor al-

len Dingen nicht, eine ziemlich bedeutende Summe Geldes mitzunehmen, die er, obgleich kaum drei volle Jahre in Rom, sich dort ermalt und mit haushälterischer Sparsamkeit zusammengehalten hatte. So schnell als er es vermochte, eilte er nun über die Alpen zurück und hielt sich für sicher, da er diese im Rücken hatte, ohne zu ahnen, daß er im eignen Vaterland einer weit dringenderen Lebensgefahr entgegen gehe, als es die vielleicht nur erträumte war, die ihn so schnell aus Rom vertrieben hatte.

Er war glücklich in der holländischen Stadt Dordrecht angekommen, und sehr freundlich von einem Gastwirth empfangen worden, dem er einen Brief von dessen in Rom lebendem Sohne mitbrachte. Man hatte ihn sogar durch Bitten und Zureden bewogen, die Einladung Peter Jakobs, eines warmen Kunstfreundes, auszuschlagen, und im Gasthofe über Nacht zu bleiben, als eine noch am Abend sich unvermuthet bietende Schiffsgelegenheit ihn bewog, gleich nach Harlem aufzubrechen, ohne, wie er erst Willens gewesen, bei dem freundlichen Wirth bis zum folgenden Tage zu verweilen. Dieser Zufall rettete ihm, ohne daß

er es wußte, das Leben, denn das Haus, in welchem er bleiben wollte, ward wenige Monate später von der Obrigkeit für eine Mordherberge erkannt, deren Besitzer schon Jahre lang einkehrende Reisende, welche Geld bei sich führten, umgebracht und im Keller vergraben hatten. Man fand dort eine große Grube voll Ueberreste dieser Unglücklichen, deren Zahl Hemskerk gewiß zu vermehren bestimmt war, denn dem Sohne dieser Verbrecher konnte das fürchterliche Gewerbe seiner Eltern nicht unbekannt seyn, da eine seiner Schwestern schon früher mit einem jungen Maler nach Venedig geflüchtet war, weil sie weder die Gräuel im väterlichen Hause länger anzusehen, noch ihre Eltern anzuklagen vermochte. Hemskerk war bei dem Einpacken seiner in Rom erworbnen Schätze wahrscheinlich nicht vorsichtig gegen einen Landsmann gewesen und hatte diesen dadurch bewogen, ihn mit jenem Uriasbriefe seinen Eltern als eine gute Beute zuzusenden.

Mit der Ankunft in Harlem, seinem Wohnorte von nun an, beginnt in Martin Hemskerks Leben ein neuer Abschnitt, welcher zuvörderst eine Beschreibung der in der Boissereéschen Sammlung

aufbewahrten Gemälde aus seiner besten Zeit nothwendig macht, um auf diese Weise soviel als möglich dem Leser einen Begriff von dem zu geben, was er war. Dann wollen wir zu dem übergehen, was er nach seiner Rückkehr aus Italien wurde. Das erste dieser Gemälde stellt uns Kaiser Karl den Fünften in noch jugendlichem Alter dar; er steht als Feldherr, den Kommandostab in der Hand, in voller Rüstung, über welche ein rother Mantel in freien schönen Falten geworfen ist; der edle, sehr ausdrucksvolle Kopf zeigt sich im Profil. Es ist ein so lebendiges Bild, daß man gar nicht müde wird, es anzuschauen; nichts kann wärmer und naturgemäßer gemalt seyn, als dieser Kopf, nichts edler und wahrer als diese Stellung der kraftvollen Heldengestalt des vollendeten Mannes, in blühender Frische der Jugend.

In einer von allen Seiten offnen Halle, welcher der heitere blaue Himmel zum Hintergrunde dient, steht auf einem andern Gemälde die Kaiserin Helena, die heilig gesprochne Mutter Konstantins; das wahre Kreuz des Heilandes, dessen Wiederfinden die Legende zum Theil den Bemü-

hungen dieser frommen Fürstin zuschreibt, lehnt ihr im Arme. Sie ist fast nonnenartig gekleidet und in einen durchsichtig-feinen weißen, in schönen Falten sie umschwebenden Schleier gehüllt, über welchem sie die goldne Kaiserkrone auf dem Haupte trägt. Recht wunderbar wußte der Maler die Kaiserin und die Heilige in der Darstellung dieser hohen, ernsten, etwas ältlichen Frau zu vereinen; aus den blitzenden Augen, aus der ganzen Haltung der edlen Gestalt, spricht so viel Festigkeit, so viel sicheres Bewußtseyn, so viel Strenge gegen eigne Schwächen, daß man unwillkührlich bei ihrem Anblick von Ehrfurcht ergriffen wird und gleichsam ihren Richterspruch erwartet.

Ihr gegenüber steht in wahrhaft fürstlicher Haltung und Gestalt der ebenfalls heilig gesprochne Kaiser Heinrich der Zweite. Die Züge des etwas seitwärts gewendeten Kopfes haben Aehnlichkeit mit Karl dem Fünften, der Ausdruck derselben ist edel und stolz, kühn und mild zugleich, Bart und Haare besonders schön gemalt. Er trägt einen reichen Wappenrock über der glänzenden Rüstung, und hält als Stifter des Bisthums

Bamberg das Modell des Domes dieser Stadt in der rechten Hand. Zu den Füßen dieser beiden Heiligen knieet in schwarzer festlicher Kleidung, in ganz kleiner Miniatur dargestellt, der Donator des Bildes mit seinen Söhnen, lauter ächt deutsche, fromme, ruhige Gesichter. Das Gegenstück zu diesem Bilde zeigt uns in einer der vorigen ganz ähnlichen offnen Halle die edle Gestalt des Evangelisten Johannes, in einem hellfarbigen, in schönem Faltenwurfe ihn umgebenden Gewande; in der Rechten hält er, fast als wolle er ihn fortschleudern, den schäumenden Kelch, welchen, wie die Legende erzählt, die Heiden bei einem Gastmahl vergiftet ihm reichten, und aus welchem, dies Verbrechen bezeichnend, ein kleiner Drache zischend emporsteigt; die andere Hand ist wie zum Segnen erhoben. Aus dem wunderschönen, von röthlich goldnen Locken umgebenen jugendlichen Gesichte spricht flammend der edelste Zorn über die Unthat, der zugleich in Mitleid übergeht, das ihn verhindert, die Verbrecher zu vernichten.

Ihm zur Seite steht, fürstlich geschmückt, die heilige Katharina, die schöne Braut Christi, und blickt theilnehmend auf ihren erzürnten Freund.

Sie hält in einer ungemein anmuthigen Stellung der Arme und Hände ein Buch, und zu ihren Füßen knieet, ebenfalls in Miniatur dargestellt, die Gattin des Stifters dieser Bilder mit ihren Töchtern. Alle diese heiligen Gestalten, in ihrer edlen Einfachheit, gewähren durch die über dem Ganzen schwebende Heiterkeit einen höchst erfreulicheu Eindruck. Jener Strahl innern Lebens, der die Gebilde der höchsten Meister dieser Schule verherrlicht, umleuchtet auch sie. Aus allem, aus der Wahl der Stellungen, dem lebensvollen Kolorit, der Zeichnung, der Schönheit der Draperien, und der vollendeten Ausführung, geht das hohe Talent des Meisters hervor, die Natur mit zartem, edlen Sinn aufzufassen, mit gewissenhafter Treue darzustellen, und nirgend erblicken wir eine Spur von Manier und erkünsteltem Wesen.

Auf dem nun folgenden Altarblatt, zu welchem zwei Seitentafeln gehören, stellt das Hauptgemälde eine Kreuzigung dar; der vielleicht nicht ganz todt genug erscheinende Christus hängt, umgeben von den Seinen, am Stamme des Kreuzes, dessen oberer Theil im Rahmen des Bildes verschwindet. Maria ist in lautlosen Jammer ver-

sunken, Joseph von Arimathia mit noch einem Freunde stehen etwas zurück, noch weiterhin eine Dienerin, in welcher der Meister mit bewunderns=würdigem Ausdrucke die Verschiedenheit der Empfindung einer Fremden, und des zerreißenden Schmerzes der Angehörigen des Entseelten darstellte. Wo diese, überwältigt von Jammer und Wehmuth, fast vergehen, empfindet jene nur ängstliche Scheu und banges Schrecken. Seitwärts lehnt an einem Hügel zur Linken die heilige Magdalena, das feine, liebe Gesichtchen ist bleich, und aus allen Zügen desselben spricht völlige Erschöpfung aller Kräfte; sie kann nicht mehr weinen, und die müde gerungnen Hände und Arme sinken in sehr anmuthiger natürlicher Stellung kreuzweise über einander hin. Ihr Gewand ist von roth und blau schillernder Seide, wie Raphael und überhaupt die italiänischen Meister es so oft malten.

Auf der ersten der beiden Seitentafeln steht der heilige Stephan, mit geschornem Haupte, im reichen priesterlichen Gewande von Goldstoff. Sein ruhig ernstes Gesicht trägt die Spur früheren Kampfes, man sieht es ihm an, daß es nicht

immer so still und ruhig war, und daß der Heilige in seinem Innern manchen Sturm besiegen mußte, ehe er dahin gelangte, wo er jetzt steht. Auf der zweiten Tafel ist der heilige Mauritius in glänzender Rüstung mit darüber geworfnem rothen Wappenrock, muthig und fromm, in kühner vorschreitender Stellung abgebildet, und auch dieser Kopf trägt die Züge Kaiser Karls des Fünften.

So malte Martin Hemskerk als er im Jahr 1532 nach Rom zog, und auch wohl noch in der ersten Zeit seines dortigen Aufenthaltes, ehe er ganz von der Natur und den Lehren seines Meisters Schoreel sich abwandte.

Bei seiner Heimkehr ward er in Harlem von Künstlern und Kunstfreunden sehr ehrenvoll empfangen, auch übertrugen ihm seine Mitbürger die Stelle eines Kirchen-Raths, welcher er zwei und zwanzig Jahre lang bis an seinen Tod vorstand. Er verheirathete sich mit Maria Coninghs, einem der schönsten und liebenswürdigsten Mädchen der Stadt, und feierte seine Hochzeit mit großem Glanz; sogar die damals sehr seltne Vorstellung eines Schauspiels, welches die Rhetoriker

der dortigen hohen Schule ihm zu Ehren aufführten, verherrlichte das Fest. Leider aber war sein häusliches Glück nur von kurzer Dauer, denn seine junge, schöne Frau starb nach anderthalb Jahren im ersten Wochenbette, auch das Kind überlebte die Mutter nicht.

In Hinsicht auf seine Kunst trat Hemskerk jetzt mit einer Selbstzufriedenheit auf, in der die vielen unberufnen, vom Reiz der Neuheit geblendeten Bewunderer, welche er leider überall antraf, ihn nur zu sehr bestärkten, während ächte Kunstverständige mit Bedauern bemerkten, wie sehr seine neueren Werke gegen seine früheren zurückstanden. Eine unbegreifliche, wahrscheinlich aus Eitelkeit, aus dem Wunsche sich auszuzeichnen, entstandne Verkehrtheit des Geistes bewog ihn, sich bald gänzlich, nicht nur von Schoreels Lehre und Beispiel, sondern auch von der Natur abzuwenden, und eine durchaus fremdartige Manier anzunehmen. Er suchte von nun an seiner früheren alten deutschen Schule, welche einzig die Natur als Vorbild anerkannte, in Allem entgegen zu arbeiten, ohne sich deshalb doch den, mehr dem Ideellen höherer Schönheit nachstrebenden

italiänischen Meistern, welche ihm vorschwebten, nähern zu können. Seine in den verkehrtesten, übertriebensten Stellungen der antiken Statuen nicht nachgebildeten, sondern nachkopirten Gestalten verloren mit der Wahrheit allen Charakter, allen Geist, alles Leben; trüber Schein mußte die Wirklichkeit ersetzen, und sogar die ihm sonst eigne Pracht seiner Farben ging in dieser seiner Verworrenheit mit zu Grunde.

Des Kontrastes wegen bewahren die Herren Boisserée ein Gemälde, welches Hemskerk nach dieser traurigen Umwandlung malte; Niemand, der es erblickt, wird von selbst auf den Gedanken kommen, daß dieselbe Hand, derselbe Geist, welche jenen eben beschriebnen Meisterwerken das Daseyn gaben, auch dieses, ihnen in Allem so entgegengesetzte Zerrbild entstehen ließen. Es ist so flach wie ein illuminirter Kupferstich, und stellt einen Heiligen oder Apostel, der ein beseßnes Mädchen heilt, auf eine Weise dar, daß man beinahe glauben könnte, die Kranke habe sowohl ihrem Arzte, als allen Umstehenden ihr Uebel mitgetheilt. Das Ganze ist ohne allen Charakter, und die Anordnung desselben durch die ge=

spreizten übertriebnen Stellungen der Figuren durchaus unverständlich. Unerachtet dieses seines auffallenden Uebergangs vom Vortrefflichen zum Tadelswerthen, vom Leben zum dürftigen, wesenlosen Schein, gewann Hemskerk täglich nicht nur Bewunderer, sondern auch Nachahmer in Menge, ja man darf wohl behaupten, daß von ihm der Anfang des bald darauf mit schnellem Schritte hereinbrechenden Untergangs aller ächten deutschen Kunst zuerst ausging. Denn die angehenden Künstler begannen von nun an nach seinem Beispiele, nur dem äußeren Scheine, den effektmachenden Künsteleien nachzustreben, ohne sich um die wahre Gestalt und das eigentliche Wesen der Gegenstände, welche sie darstellen wollten, weiter zu bemühen.

Vergebens versuchten es von jeher die Besserwissenden, sich der, vom bethörenden Reize der Neuheit berauschten Menge zu widersetzen, oder den allgemeinen Beifall zu bekämpfen, welcher das Schlechtere bis in den Himmel erhebt, sobald es nur neu und auffallend erscheint, und darüber das längst für gut und recht Anerkannte gedankenlos in den Staub tritt. Die, welche von sol=

cher Verblendung ferne bleiben, werden nach und nach es wenigstens müde, ungehört und nutzlos für Wahrheit zu kämpfen, sie schweigen, bis zuletzt auch sie die gewaltige Macht der Gewohnheit besiegt, und so geht nach und nach mit dem Guten und Schönen sogar auch die Erinnerung an dessen einstigen Besitz verloren, bis ein glücklicher Zufall es wieder ans Licht bringt, und ihm zum zweiten Mal den bezaubernden Reiz der Neuheit verleiht.

Hemskerk malte auf diese seine neue Weise unendlich vieles; Geld, Ehre und Schüler strömten von allen Seiten ihm zu, und machten ihn taub gegen jeden Tadel von Außen, vielleicht auch gegen die Stimme, die sich doch wohl zuweilen in seinem Innern gegen sein jetziges Treiben erheben mochte. Einer seiner Schüler wagte einst die Aeußerung, daß einige Kunstkenner Hemskerks frühere, nach Schoreels Weise gemalte Bilder seinen in der neuen Manier weit vorzögen. Hemskerk erwiederte ganz gelassen: „Mein Sohn! als ich jene Bilder malte, wußte ich gar nicht was ich that.“ Wohl hatte er hierin Recht, mehr als er selbst es damals glauben mochte, denn gerade in dieser

Unbefangenheit, dieser durchaus mit keinen Nebenabsichten verbundnen treuherzigen Einfalt, mit welcher die alten Maler sich den Eingebungen ihres Genius überließen, und, bei möglichster Treue im Darstellen der Wirklichkeit, es nie unternahmen, die Natur noch übertreffen zu wollen, liegt ja das Geheimniß ihrer, mit dieser wetteifernden Größe. Nichts aber steht ächter Kunst mehr entgegen als Künstelei, Absichtlichkeit und oberflächliches Haschen nach glänzendem Effekt.

Hemskerk begnügte sich nicht, nur in seinen Gemälden diese Abirrung von der rechten Bahn immer weiter zu verbreiten; er zeichnete auch viel, und da er selbst weder in Holz schnitt, noch in Kupfer stach, so wurden viele hundert Blätter nach seinen Zeichnungen von andern Meistern, besonders von einem Namens Coornhardt radirt, in Holz geschnitten und geäzt. Diese sind zum Theil bis auf unsere Zeiten gekommen, und ganz im Geschmack seiner spätern Gemälde; einzelne Lichtpunkte, welche in diesen wie in jenen bezeugen, was der Meister vormals war, betrüben statt zu erfreuen, denn sie erscheinen wie lichte

Momente eines in trübem Wahnsinn untergegangnen, einst hohen, edlen und reichen Geistes.

Von allen Seiten strömten Hemskerken Bestellungen bedeutender Arbeiten für Kirchen, Paläste und Sammlungen von Kunstfreunden zu; große Summen, zum Theil auch lebenslängliche Leibrenten waren sein Lohn. Er brachte ganz ungewöhnliche Kunststücke und Verzierungen auf diesen seinen Arbeiten an; so malte er zum Beispiel den polirten Marmorboden einer Verkündigung für den Altar einer Kirche in Harlem so aus, daß der darauf stehende Engel Gabriel sich in diesem abspiegelte, als stünde er auf klarem Eise. Ein reicher Kunstfreund, Jakob Rauwaart, zog sogar zu ihm ins Haus, und ließ sich unter die große Zahl seiner Schüler aufnehmen. Dieser nämliche Freund zählte ihm für eine Darstellung des jüngsten Gerichts den Tisch so lange voll goldener Doppeldukaten, bis Hemskerk selbst ausrief, es sey nun genug, was gewiß sehr spät geschah, denn der Meister war nichts weniger als uneigennützig oder freigebig.

Seine große Liebe zum Gelde verleitete ihn sogar, wenige Jahre nach dem Tode seiner ersten

jungen, schönen Frau, ein altes sehr häßliches, dabei geistloses und ganz ungebildetes Mädchen zu heirathen, das ihm aber ein bedeutendes Vermögen zubrachte. Diese zweite Gattin verbitterte ihm nicht nur im Hause das Leben, sondern brachte ihn und sich auch außer demselben durch ihr Betragen oft in schimpfliche Verlegenheit, indem sie bei Kaufleuten theils Waaren ausnahm, die sie nicht bezahlte, theils manches heimlich mitgehen hieß, so daß sie zuletzt durch die Entdeckung dieser Betrügereien in den Augen ihrer Mitbürger für völlig ehrlos galt.

So war denn Hemskerk nach und nach zu einem sehr großen Vermögen gelangt, aber er verstand nicht die Kunst, sich seines Reichthums auf würdige Weise zu erfreuen, vielmehr lebte er immerfort mit ängstlicher Sparsamkeit, fühlte dabei stets eine heimliche Angst, einst im Alter Noth leiden zu müssen, zitterte immer vor plötzlichen Unglücksfällen, die über ihn hereinbrechen könnten, und trug deshalb stets eine bedeutende Anzahl Goldstücke mit sich herum, die er eigenhändig in seine Kleider eingenäht hatte. Ueberhaupt war er unglaublich furchtsam, ängstlich und

kleinmüthig, so daß er, wenn die Schützengesell-
sellschaft mit Gepränge zu ihrem Feste durch die Straßen von Harlem zog, sich auf die Spitze des höchsten Thurms flüchtete, um nicht durch ein zufällig losgehendes Gewehr erschossen zu werden, und selbst dort glaubte er sich noch nicht ganz sicher und außer dem Schusse.

Bei dieser seiner großen Muthlosigkeit war er natürlicher Weise auch einer der ersten, welche im Jahr 1572, da die Spanier Harlem belagerten, aus der bedrohten Stadt flüchteten. Er zog nach Amsterdam zu seinem Schüler und Freunde Jakob Rauwaart, und kehrte erst nach völlig hergestellter Ruhe in seine Heimath zurück. Indessen hatten die Spanier, beim Uebergange der Stadt, eine große Anzahl seiner Gemälde, unter dem Vorwande, sie kaufen zu wollen, mit sich nach Spanien genommen; viele gingen späterhin durch die Bilderstürmer zu Grunde, und selbst schon zu Karl von Manders Zeiten war nur wenig von ihm noch in Harlem und der Umgegend zu finden.

Martin Hemskerk war nun vier und siebenzig Jahre alt, seine Frau todt, er kinderlos und frei,

daher dachte er jetzt mit Recht ernstlich daran, sein Haus zu bestellen.

Mit jener Art Prachtliebe, die man so oft bei sonst geizigen Naturen antrifft, ließ er vor allen Dingen auf dem Kirchhofe des Dorfes Hemskerk seinem Vater, dem alten Bauer, der ihn mit dem Knittel der Kunst zugetrieben hatte, ein prächtiges Monument setzen, und bestimmte in seinem Testamente die Zinsen eines nicht unbedeutendem Kapitals zu dessen Erhaltung auf ewige Zeiten. Das Brustbild des alten Jakob Willems van Veen war darauf an einer steinernen Pyramide in Medaillon angebracht; auch fehlte es nicht an Todtenköpfen, weinenden Genien mit umgekehrten Fackeln, deutschen und lateinischen Inschriften, und einem großen schönen Wappen mit Adlern, Löwen und auf die Kunst Bezug habenden Sinnbildern. Die Zinsen eines andern Kapitals bestimmte Hemskerk zur Ausstattung einiger jungen liebenden Paare, die noch zu Karl von Manders Zeiten, so wie jener es in seinem Testamente verordnet hatte, auf dessen Grabe alljährlich getraut wurden. Hemskerk ordnete sonst noch manche fromme wohlthätige Stif-

tung für künftige Zeiten an, schied endlich am ersten October des Jahres 1574 als ein sechs und siebenzigjähriger Greis aus diesem Leben, und ward von seinen Mitbürgern in der Kapelle an der Nordseite der großen Kirche zu Harlem, ehrenvoll und feierlich begraben.

Anton Moro von Utrecht.

Auch dieser im Jahre 1519 zu Utrecht geborne Meister widmete sich unter Schoreels Leitung der Malerei und wußte durch Fleiß, Talent und gutes Betragen sich die Zufriedenheit seines großen Lehrers in kurzer Zeit zu erwerben. Das Beispiel Schoreels, welchen Anton Moro einzig durch seine Kunst zu Ehre und Vermögen gelangt sah, feuerte den ehrgeizigen und lebenslustigen Jüngling an, ihm mit Kraft und Ausdauer nachzustreben; er hielt sich genau an Lehre und Beispiel seines Meisters, blieb, wie dieser, der Natur und der Wahrheit getreu, ohne sich durch die Blendwerke neuerer Erfindung irren zu lassen, und reißte zuletzt nach damaligem Gebrauch auf einige Jahre nach Italien, von wo er als vollendeter Mrister wiederkehrte und sich beson-

ders durch seine Porträte allgemeine Bewunderung erwarb.

Diese wußte er mit kräftigem markigen Pinsel und sehr vollendeter Ausführung nicht nur sprechend ähnlich, sondern auch mit einer ganz eignen Anmuth gleichsam wie lebend darzustellen, so daß der Kardinal Granvella ihn vor allen Andern dem Kaiser Karl dem Fünften empfahl, als dieser einen geschickten Maler wegen des Porträts der ersten Braut seines Sohnes Philipp, der Prinzessin Marie von Portugal, nach Lissabon senden wollte.

Anton Moro kam glücklich in Lissabon an, ward ehrenvoll empfangen, herrlich bewirthet, und malte nicht nur die Prinzessin, sondern auch ihre Eltern zur allgemeinen Zufriedenheit. Außer sechshundert Dukaten, welche Kaiser Karl dem Maler für diese drei Porträte gab, ward er noch vom König von Portugal mit kostbaren Geschenken überhäuft, und das portugiesische Volk ließ dem glücklichen Maler noch obendrein eine schwere goldne Ehrenkette, tausend Gulden an Werth, überreichen. Nächstdem malte er noch viele Vornehme des Lissaboner Hofes, erhielt für jedes Bild hun-

dert Dukaten, für manches noch obendrein reiche Geschenke an goldnen Ketten und andern Kleinodien, und kam auf diese Weise, überhäuft mit Ehrenbezeigungen und beladen mit Reichthümern, bei seinem Kaiser an, in dessen Diensten er von nun an verweilte. Er malte auch das Porträt Philipps des Zweiten, als dieser fünf und zwanzig Jahr alt war, und wurde dann nach England gesendet, um das Porträt der Königin Marie, Philipps zweiten Braut, zu fertigen. Das Bildniß dieser Königin, eines seiner gelungensten, wurde sehr freigebig belohnt. Er erhielt dafür, außer einer schweren goldnen Kette und einhundert Pfund Sterling, noch eine jährliche Rente von ebenfalls einhundert Pfund, und überdem noch bedeutende Geschenke von mehrerern fürstlichen und vornehmen Personen, denen er Kopien von diesem Bilde überreichte.

In seinem Vaterlande, wohin er von England zurückkehrte, blieb Anton Moro, nachdem Karl der Fünfte dem Thron entsagt hatte, im Dienste von dessen Sohn, Philipp dem Zweiten, und ging nach dem mit Frankreich im Jahr 1559 abgeschloßnen Frieden, mit diesem seinem Herrn

nach Madrid, wo er eine Zeitlang an dessen Hofe verweilte.

Anton Moro war nicht nur ein vorzüglicher Maler, sondern auch geistreich, gebildet, angenehm im Umgange, stattlich und gefällig in seinem Aeußern, und hatte das Glück, sich durch diese Eigenschaften bei dem Könige in ganz besondere Gunst zu setzen. Dieser fürchterliche Despot, bei dessen bloßem Namen sonst Alles zitterte, würdigte dem Maler einer Vertraulichkeit im Umgange, die Allen, besonders aber der Alles beachtenden Inquisition auffallen mußte. Er selbst fühlte sich durch des Königs Benehmen oft zu einer Sorglosigkeit und Vergessenheit hingerissen, die auf dem Boden, auf welchem er stand, ihm höchst gefährlich werden konnte, denn oft dachte er gar nicht daran, daß er dem unumschränkten Herrscher über Leben und Tod gegenüberstände.

Einst, als Anton Moro im Beiseyn des Königs malte, klopfte ihm dieser im freundlichen Gespräch ein paar Mal auf die Achsel, und der unglückselige Maler fühlte sich endlich zu einem solchen Grad von Vergessenheit hingezogen, daß er diese Vertraulichkeit erwiederte, und zwar mit

dem Malerstock, den er eben in der Hand hielt. Wunderbar genug schien der König dieses unvorsichtige Benehmen seines Lieblings gar nicht zu bemerken. Vermuthlich betrachtete er ihn wie ein wohlgelittnes Hausthier, dem man seiner gefälligen Künste wegen wohl einmal eine kleine Unart übersieht, aber der tausendäugigen Inquisition war es nicht entgangen. Diese traf schon die ernstlichsten Anstalten, sich des Frevlers an des Königs geheiligter Person zu bemächtigen, und der arme Anton Moro wäre selbst seinem hohen Beschützer unrettbar verloren gewesen, hätte nicht ein Großer des Hofes, der ihm wirklich wohl wollte, die Gefahr, in welcher er schwebte, noch bei Zeiten entdeckt. Unter irgend einem passenden Vorwande wußte dieser brave Mann vom Könige einen Urlaub für den Maler zu erhalten, den dieser mit dem Versprechen, bald wiederzukehren, schnell benutzte, ein Schiff bestieg und seinem Vaterlande zusegelte, ehe die Inquisition Zeit hatte, ihn mit der schon ausgestreckten Kralle zu fassen.

Dieses muß um das Jahr 1560 gewesen seyn, und Anton Moro's Aufenthalt in Spanien

folglich kaum ein Jahr gewährt haben, denn er suchte nach seiner Heimkunft seinen alten Freund und Lehrer Schoreel wieder auf, dessen sehr ähnliches Bildniß, obgleich er ihn sehr leidend fand, er noch zwei Jahre vor dessen im Jahr 1562 erfolgten Tode mit ausgezeichneter Sorgfalt und Liebe malte.

Anton Moro dachte in Utrecht, wo er sich niederließ, sehr oft mit Sehnsucht seines verlornen glänzenden Lebens, bis eine Botschaft des Herzogs Alba, der ihn zu sich nach Brüssel berief, ihn dieser unfreiwilligen Eingezogenheit wieder entriß. Er war so entzückt über diesen Ruf, daß er all' sein Hausgeräth verschenkte, aus seinen Staffeleien ein Freudenfeuer machte, und dann, so schnell er konnte, seinem hohen Gönner entgegenzog.

Er muß eine ganz eigne Gabe besessen haben, die wildesten, blutdürstigsten Gemüther zu zähmen und zu gewinnen, denn wie König Philipp, so war auch dessen nicht minder furchtbarer Alba dem Anton Moro zugethan. Er überhäufte ihn mit Beweisen seiner Huld, machte ihm nicht nur bedeutende Geschenke, sondern übertrug ihm auch

eine Stelle bei dem Steuerwesen in Westflandern, bei der es viel einzunehmen und wenig zu thun gab, so daß der Maler wie ein kleiner Fürst leben konnte, und immer mit einem stattlichen Gefolge und vielen schönen Pferden in Brüssel einherzog. Auch seine Kinder, deren er viele hatte, wurden alle durch Kanonikate, Präbenden und auf andere Weise sehr reichlich und anständig versorgt.

Dafür malte Anton Moro Alles was sein Beschützer von ihm verlangte, besonders die schönen Damen, welche Herzog Alba nach seiner Art liebte und deren nicht wenige waren. Oft ließ König Philipp seinen Maler zur Rückkehr nach Madrid ermahnen; doch der Inquisition durfte Niemand, der ihr einmal glücklich entgangen war, zum zweiten Mal ungestraft nahen. Dies bedachte Anton Moro und war so glücklich mit Hülfe des Herzogs Alba, der ihn auch nicht verlieren mochte, den Anforderungen des Königs immer durch geschickte Wendungen auszuweichen.

So lebte Anton Moro in Freude und Herrlichkeit ein genußreiches aber nicht langes Leben; er starb schon im sechs und funfzigsten Jahre

seines Alters im Jahr 1575 zu Antwerpen, wohin er berufen war, um eine Beschneidung für die dortige Frauenkirche zu malen. Denn er war auch in geschichtlichen Darstellungen ein großer geachteter Meister und hatte deren viele für seinen König und auch sonst gemalt, unter andern eine meisterhafte Kopie der Danae von Titian, welche nach Madrid kam.

Das Gemälde in Antwerpen blieb nach dem Tode des Meisters unvollendet. Ueberhaupt sind seine Gemälde jetzt so selten, daß man erzählt, ein Kaufmann in Paris habe eine große Summe Geld damit erworben, indem er ein Bild von ihm auf dem Jahrmarkt von Saint Germain öffentlich zeigte, welches den Heiland zwischen den Aposteln Petrus und Paulus darstellte.

Johann Schwartz, auch Swarte Jan genannt.

Johann Schwartz ward gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Gröningen, der Hauptstadt Ostfrieslands, geboren. Von seinem frühern Leben weiß man nür, daß er im Jahre 1522 um die Zeit, da Schoreel aus Italien wiederkehrte, in Gouda lebte, und daß der allgemein ausgebreitete Ruf jenes großen Meisters sehr schnell bis zu dem kalten neblichen Wohnorte des jungen geistvollen Malers drang, der sich alsobald durch diesen bewogen fühlte, Schoreeln aufzusuchen, um von ihm zu lernen. Später ging er nach Italien, wo er seine Bildung vollendete, doch aber keinesweges Schoreelen und der Natur untreu ward. Im Gegentheil hatte er

Schoreels Art zu malen sich durchaus angeeignet, besonders in den landschaftlichen Hintergründen, welche dieser so meisterhaft darzustellen verstand, und war und blieb ein sehr ausgezeichneter ehrenwerther Meister der alten von van Eyck stammenden deutschen Schule.

Seine Gemälde sind in unsern Tagen selten anzutreffen, doch besitzt die Boisseréesche Sammlung eines davon; ein kleines, höchst anmuthiges Bild, welches sowohl durch die Wahl des Gegenstandes, als durch Pracht der Farben, durch sorgfältige Ausführung und naturgemäße, höchst lebendige Darstellung an die herrlichste Zeit der alten deutschen Kunst auf das Lebhafteste erinnert.

Es stellt die heiligen drei Könige zu den Füßen des Christkindes dar. Maria sitzt, das Kind auf dem Schooß haltend, in der Mitte des Gemäldes, und Huld und Anmuth umstrahlen die edle Gestalt der holdseligen Mutter. Der älteste der Könige bietet knieend dem kleinen Christus ein goldnes Prachtgefäß, und dieser hebt, kindlich spielend, den Deckel davon ab. Die Anmuth des wunderschönen Kindes, der Kontrast dieses anmuthigen Spieles mit dem wahrhaft gött=

lich ernsten Blick, mit welchem es den knieenden König betrachtet, gibt dem Bilde etwas unnennbar Anziehendes. Ehrfurchtsvoll zu dem Kinde hingeneigt, bietet der zweite König seine reiche Gabe, während von der andern Seite der Mohrenkönig mit kühnem Schritt, jedoch entblößten Hauptes, herantritt. Diesmal ist er ein wirklicher Mohr von kleiner, fast zwergähnlicher Gestalt. Die übrigen Umgebungen sind ungemein vollendet in der Ausführung, und geben dem Ganzen etwas Heiteres, wozu die Frische des blühenden Kolorits nicht wenig beiträgt.

In der Sammlung des Herrn von Ertborn, in Antwerpen fand ich noch ein Gemälde dieses Meisters, eine Darstellung des heiligen Christophorus, das schon durch den Gegenstand, mehr noch durch die trefflich vollendete Ausführung, mich lebhaft an den alten herrlichen Meister Hemling erinnert.

Mehrere von Johann Schwartz in Holz geschnittne Zeichnungen haben ihm auch in diesem Zweige der Kunst unter den Meistern seiner Zeit einen ehrenvollen Platz erworben; vor Allem eine Darstellung des Heilandes, der von einem Nachen in der Mitte des Stromes dem Volke predigt,

wobei der Künstler viele bedeutende, geistreich gedachte und gezeichnete Gruppen der am Ufer versammelten Zuhörer anbrachte. Auch einige mit Pfeil und Bogen bewaffnete Türken zu Pferde, von ihm auf die nämliche Weise abgebildet, werden sehr gelobt.

Sein übriges Leben verhüllt das Dunkel der Zeit. Man kennt nicht einmal den Ort wo er starb, noch das Jahr seines Todes.

Johann von Calkar.

Johann von Calkar ward um das Jahr 1500 in der im Herzogthum Cleve liegenden Stadt, deren Namen er führt, geboren, und auch von dieses Meisters Jugendgeschichte und seinem Beginnen auf der Bahn der Kunst ist nur wenig bis auf unsere Zeiten gekommen. Er vollendete seine Bildung in Italien, und könnte, als einer der vorzüglichsten Schüler Titians, eher zu den italiänischen Meistern als zu den Nachfolgern van Eycks gezählt werden. Doch seine Geburt eignet ihn uns an, er nimmt in der Reihe der großen Meister jedes Landes einen so ehrenvollen Platz ein und hielt bei allen Vorzügen der italiänischen Schule, welche er sich anzueignen wußte, dennoch so fest an der Natur, blieb so ferne von allen erzwungenen Künsteleien, daß wir billig uns freuen, ihn

den Unsern zu nennen, und uns keinesweges dieses Rechtes begeben dürfen.

Wahrscheinlich kam er auf seiner Wanderung nach Italien in jene Mörderherberge zu Dordrecht, deren in Hemskerk's Leben Erwähnung geschieht, und die Tochter jenes Hauses rettete sich und ihn, indem sie mit ihm nach Venedig entfloh. Denn als im Jahr 1536 die dort verübten Gräuel endlich von der Obrigkeit entdeckt wurden, lebte dieses unglückliche Mädchen bei Johann von Calkar, in seinem Hause zu Venedig, wo dieser damals schon ansässig war. Sie ward auf Verlangen der Obrigkeit von Dordrecht, in Venedig vor Gericht gezogen, doch da sie ihre Unschuld an den Verbrechen ihrer Eltern beweisen, und man sie doch nicht dafür bestrafen konnte, daß sie dieselben verschwiegen hatte, so ließ man sie bald wieder frei zu ihrem Beschützer zurückkehren.

Johann von Calkar hatte sich Titians Art zu malen so ganz angeeignet, daß es oft schwer war, die Arbeiten des Schülers von denen des Meisters zu unterscheiden. Man sagt, daß die größten Kenner und bedeutende Künstler seiner Zeit, sich durch die große Aehnlichkeit zwischen beiden zu-

weilen für den Moment irre führen ließen, und eine Mater Dolorosa von ihm in der Boisserée-schen Sammlung ist in der That von so hoher Schönheit, daß man die Möglichkeit eines solchen Irrthums leicht begreift.

Ein weiter dunkelblauer Mantel umgibt im herrlichsten Faltenwurf die schöne Gestalt, wahrscheinlich das Porträt einer edlen noch jugendlichen Frau. Nichts kann einfacher und dabei noch herzergreifender gedacht werden, als der tiefe Ausdruck unendlichen Schmerzes in den schönen Zügen dieses Gesichts. Und doch ist über dem Ganzen eine so unbeschreibliche Anmuth verbreitet, daß wir dabei eine Art wehmüthiger Freude empfinden ein solches Leid so getragen zu sehen. Sie weint nicht mehr, denn alle ihre Thränen sind längst vergossen, sie klagt nicht, denn ihr Schmerz ist zu groß für jede Klage. Sie weiß, es gibt keinen Trost mehr für sie auf Erden, aber sie hat sich darein ergeben, nicht aus weichlicher Schwäche, sondern im festen Vertrauen in Gott und seinen Willen. Die Linke der schönen Hände ruht auf der noch schmerzlich wogenden Brust, die Rechte ist erhoben, als deute sie auf einen Gegenstand

ausserhalb dem Bilde, zu welchem das Gegenstück, wahrscheinlich ein Ecce Homo, verloren ging.

Wie hoch Johann von Calkar's Gemälde, auch in spätern Zeiten, von den bedeutendsten Kennern geschätzt wurden, beweis't die große Vorliebe, mit der Rubens ein kleines, kaum über eine Spanne großes Bildchen von ihm bewahrte, das er überall mit sich führte. Es stellte die Hirten vor, wie sie Joseph an der Krippe des neugebornen Heilandes freundlich empfängt, und der Künstler hatte dabei, wie Correggio in seiner berühmten Nacht, das Licht von dem Kinde ausgehen lassen. Sandrart erkaufte dies Gemälde nach Rubens Tode in dessen Nachlaß-Versteigerung. Er überließ es später dem Kaiser Ferdinand dem Dritten, der es mit sich nach Prag führte, von wo es nach Wien kam, und sich jetzt wahrscheinlich dort in der Gallerie von Belvedere befindet. Herr von Bettendorf in Aachen besitzt ein des großen Meisters würdiges Porträt von Johann von Calkar gemalt. Es stellt den Herzog von Jülich, Johann den Dritten, in seinem neun und zwanzigsten Lebensjahre dar. Besonders bewundernswürdig sind an diesem Porträt die

schönen Hände, in welchen der Fürst einen Rosenkranz trägt.

Johann von Calkar's Zeichnungen mit Feder und Kreide sind von nicht minderem Kunstwerth als seine Gemälde. Fast alle Bildnisse der Maler in Vasaris Beschreibung von deren Leben sind von seiner Hand gezeichnet, so auch die Tafeln zu dem anatomischen Werk des berühmten Arztes Vesalius. Er zog zuletzt von Venedig nach Neapel, vielleicht weil die Geschichte des unglücklichen Mädchens von Dordrecht dort zu viel Aufsehen erregt hatte, starb aber wenige Jahre nach dieser Veränderung seines Aufenthaltes im Jahre 1546, und in der Blüthe seiner Jahre, leider viel zu früh für die Kunst, deren Zierde er war.

Karl von Mander.

Dieser durch hellen Geist, unermüdlichen Fleiß, und festen stets frischen Lebensmuth ausgezeichnete Mann verdient es wohl, daß wir ihm und seinen mannichfaltigen Schicksalen am Schlusse des Buches einige Blätter weihen, welches ohne sein treues Vorarbeiten gar nicht hätte geschrieben werden können. Denn ihm allein verdanken wir den größten Theil dessen, was wir von dem Leben der alten Meister noch wissen. Mit unsäglicher Mühe und Geduld forschte er dem nach, was er davon in Erfahrung bringen konnte, zeichnete es treulich für die Nachwelt auf, und ward so der eigentliche Urheber aller alten deutschen Kunstgeschichte.

Auch in Hinsicht auf die Malerei selbst ist Karl von Mander merkwürdig, wenn gleich nicht als treuer Nachfolger van Eycks und der Natur,

sondern als Beispiel der unglaublichen Verblendung, welche in jener Zeit sich auch Solcher bemächtigte, die mit den reichsten Anlagen ausgestattet waren und früher gewiß in der Reihe der preißwürdigsten Meister einen ehrenvollen Platz eingenommen hätten.

Karl von Mander ward geboren im Mai des Jahres 1548 zu Meulebeck, einem großen Dorf in einer der anmuthigsten Gegenden von Flandern. Er stammte aus einem altadeligen Geschlecht, und mehrere seiner Ahnherren bekleideten schon im dreizehnten Jahrhundert hohe geistliche Würden und bedeutende Ehrenämter in ihrem Lande. Sein Vater Cornelis von Mander, war ein stattlicher, sehr verständiger Mann, der mit seiner Gattin Johanna von der Beck, und seinen Kindern auf seinem eignen Landgute in Meulebeck in Wohlhabenheit und Ansehen ein angenehmes ländliches Leben führte. Außer seinen eignen Besitzungen verwaltete er noch sehr große Güter, mit welchen er von der Regierung seines Landes belehnt war, und galt als Amtmann und Einnehmer der fürstlichen Gefälle für einen der bedeutendsten Einwohner der Umgegend seines Ortes.

Karl von Mander hatte noch einen ältern Bruder, Namens Cornelis, einen jüngern der Adam hieß, und zwei Schwestern. Cornelis war von Jugend auf ein stiller ordentlicher Knabe, Karl aber schon als Kind sehr lebhaften Geistes, voll witziger Einfälle, und täglich allerlei lustige Knabenstreiche übend, die aber nie ins Bösartige fielen. Dabei zeigte Karl schnelle Fassungsgabe, hellen Verstand, unermüdliches Streben nach geistiger Ausbildung und ein erklärtes Talent für Malerei und Poesie. Tische, Bänke und Wände bedeckte er mit Zeichnungen und allerlei Reimen von seiner Fabrik, auch seine Schreibebücher blieben nicht frei davon, und so beschlossen die Eltern endlich den viel versprechenden Knaben nach der nahen Stadt Thielt in die lateinische Schule zu bringen. Er machte dort in allem, was ihm gelehrt ward, schnelle und bedeutende Fortschritte, jedoch ohne das Malen und Reimen zu unterlassen. Späterhin schickte man ihn nach Gent, zu einem französischen Sprachmeister, wo sein in jener Stadt lebender Oheim die Aufsicht über ihn hatte. Dies war Franz von Mander, der als ein auf Reisen in fremden Ländern vielseitig ge-

bildeter Mann, sich vollkommen dazu eignete, die Erziehung seines lebhaften geistvollen Neffen zu leiten.

Des allmählich zum Jüngling heranwachsenden Knaben unwiderstehlicher Hang zur Poesie und Malerei, der sich immer deutlicher zeigte, bewog nach einiger Zeit den Oheim, ihn mit Beistimmung der Eltern zu Lukas de Heere förmlich in die Lehre zu geben. Dieser war damals in Gent, seinem Wohnorte, nicht nur als ein bedeutender Meister in der Malerei, sondern auch als ein sinnreicher Poet in großen Ehren gehalten. Das Lobgedicht auf van Eycks Meisterwerk zu Gent, welches letzterem gegenüber in der Kirche aufgestellt ward, war von ihm, und Karl von Mander mußte sich bei diesem Manne völlig in seinem Elemente befinden, da er ihn Malen und Versemachen lehrte. Auch hing er dafür Zeitlebens mit ganzer Seele an seinem Meister und brachte in der Folge in seinem Malerbuche dessen Lob bei jeder einigermaßen schicklichen Gelegenheit an.

Nach einigen so verlebten Jahren nahm Karl von Manders Vater diesen von Gent fort, und brachte ihn nach der ebenfalls nah belegnen Stadt

Courtray zu einem andern Meister Namens Peter Ulrick, unter dessen Leitung er noch etwas über ein Jahr die Kunst übte, und dann als ein und zwanzigjähriger Jüngling im Jahr 1569 wieder im väterlichen Hause einzog.

Es schien beinah, als ob er jetzt die bildende Kunst aufgeben wollte, um sich ganz den schönen Wissenschaften, vor Allem der Poesie zu weihen. Er malte Anfangs nur wenig, las, schrieb und dichtete aber um so mehr, und fand besonders große Freude an theatralischen Darstellungen, die er durch seine Geschwister und seine nächsten Umgebungen im väterlichen Hause aufführen ließ. Bei diesen war er Dichter, Dekorateur und Direktor in Einer Person, und zeigte dabei Talent und bedeutendes Erfindungsvermögen. Jene Kunst war damals noch ganz in der Kindheit, von Theatern, wie wir sie jetzt besitzen, noch keine Spur vorhanden. Nur Fürsten und große Herren ließen zuweilen bei festlichen Gelegenheiten allegorische Aufzüge, bei denen gesprochen ward, in ihren Palästen aufführen, während das Volk nur Possenspiele kannte, die um Fastnacht oder auf Jahrmärkten, gewöhnlich unter freiem Himmel, auf breternen

Gerüsten dargestellt wurden, oder geistliche Komödien, welche die Schüler unter der Leitung der Geistlichkeit zuweilen in der Schule aufführten. Jung und Alt strömte daher aus der Umgegend zusammen, als Karl von Mander eine Darstellung der Sündfluth veranstaltete; der Beifall war unermeßlich, und man achtete es nicht, daß ein großer Theil der Zuschauer, die sich dem Theater zu nahe gedrängt, naß bis auf die Haut, sich eiligst zurückziehen mußten. Denn um die Sache recht natürlich zu machen, hatte Karl von Mander eine Menge Wasser mit Handpumpen in ein nahes Haus bringen lassen, welches, als die Sündfluth hereinbrach, von dort mit großer Gewalt auf das Theater herabstürzte. Vorher sah man, wie Noah seinen sündigen Zeitgenossen Buße predigte, dann die Arche baute, und sie mit den Seinen bezog. Man sah alle Thiere paarweise ihm folgen, man sah die Arche auf den Wellen treiben, den Raben und die Tauben ausfliegen; ein großes mit Ertrinkenden über und über bemaltes Tuch wurde dabei an Stricken queer über das Theater gezogen, und stellte den Untergang der Gottlosen so anschaulich dar, daß

viele der Zuschauer bei dem Anblick in Thränen zerflossen, und sich vor Jammer und Rührung nicht zu lassen wußten. Kurz die ganze Darstellung ging so vortrefflich, daß der jüngere Cornelis von Mander, der sonst mit dem Treiben seines Bruders Karl wenig zufrieden war, und es lieber gesehen hätte, wenn ihm dieser bei seinem Leinwand-Handel geholfen hätte, sich dennoch von ihm bereden ließ, die Kosten des Schauspiels zu bezahlen. Dafür aber erklärte ihn auch die Mutter für einen noch größern Narren als Karl, weil dieser ohne sein Geld solche Possen nicht hätte ausführen können.

Diesem Schauspiele folgten noch viele andere, die Karl von Mander alle selbst dichtete; Nebukadnezars Geschichte, Salomos Urtheil und dergleichen, lieferten ihm die Motive dazu. Das prächtigste aber, wobei fünfzig Personen mitspielten, Kameele nebst vielen andern fremden Thieren auftraten, wurde am Pfingsttage aufgeführt, und stellte den Besuch der Königin von Saba bei dem weisen Salomo vor. Der Zulauf dabei war ungeheuer, Haufenweise zogen die Leute aus Brügge, Gent und andern benachbarten Städten herbei, und

Karl von Manders Name ward dadurch berühmt und bekannt in der Ferne wie in der Nähe. Er galt aber auch noch überdies für einen tüchtigen Poeten wegen seiner vielen Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts, seiner Tafel-Lieder, Refrains und Minnelieder. Von allen Seiten erhielt er Aufträge zu Gelegenheits-Gedichten, und erwarb durch seine Reime mehrere der in damaliger Zeit ausgesetzten Ehren-Preise, die aber in seinem Lande nicht wie in Toulouse aus goldnen Veilchen oder silbernen Lilien, sondern aus gutem brauchbaren Zinngeräthe bestanden. Daneben dichtete er auch manches Spottlied und lustige Fastnachtsstücke, welche er durch die Bauern in Meulebeck zu aller Welt Ergötzen aufführen ließ.

So verlebte er fünf Jahre fröhlichen Muthes, und malte zuletzt auch wieder sehr fleißig für Kirchen, Rathhäuser und Privatsammlungen, bis im Jahr 1574 die Eltern seinen Bitten nachgaben und ihm erlaubten nach Rom zu reisen. Der Vater versorgte ihn mit Geld, der vielgereis'te Oheim aus Gent, der auch einst in Italien gewesen war, gab ihm allerlei nützliche Notizen und Ermahnungen mit auf den Weg, die Mutter

sorgte für seine Garderobe, und so zog er denn freudig und erwartungsvoll im blühenden Alter von sechs und zwanzig Jahren aus dem väterlichen Hause in die weite Welt.

Einige junge Edelleute, mit denen er die Reise antrat, verließ er bald unterweges, denn diese wollten immer vorwärts, er hingegen hielt sich bei allem ihm unterweges vorkommenden Merkwürdigen auf, besonders in den italiänischen Städten, durch welche sein Weg führte. Hier besuchte er alle Werkstätten der berühmten noch lebenden Maler, und betrachtete mit Entzücken die hohen Meisterwerke der zunächst vergangnen Zeit, die ihm überall noch frischen Glanzes in Kirchen und Palästen entgegen strahlten. Nach seiner Ankunft in Rom benutzte er jede Stunde mit gewissenhafter Treue für seine Kunst, nebenher zeichnete er Alles, was ihm bemerkenswerth erschien, in seinem Tagebuche auf, besonders die Beschreibung der vielen Feierlichkeiten, von welchen er im Jahr 1575 bei der seltnen Feier des päpstlichen Jubiläums Augenzeuge war. Aus all' diesem bildete er späterhin eine Reise-Beschreibung, welche auch im Druck erschienen ist. Er zeichnete viel nach der Antike,

malte sehr fleißig, und that sich besonders durch große Landschaften hervor, die er auf frischen Kalk in den Palästen einiger Kardinäle malte, denen er bekannt geworden war.

Doch leider sank die Kunst in seinen Tagen immer tiefer und tiefer, artete immer mehr und mehr in Manier und Künstelei aus. Die übertriebenste Unnatur in Form und Ausdruck, überspannt hervortretende Muskeln, wunderliche Verdrehungen der menschlichen Körper, erkünstelte Farbenreflexe, verdrängten allmählich Natur, Wahrheit und ächte Schönheit gänzlich aus ihrem Gebiete. Der bloße Schein gewann immer mehr den lauten Beifall der verblendeten Menge, und so ließ auch Karl von Mander vom Strome sich hinreißen, um so mehr, da sein lebhafter Geist ohnehin schon ihn allem Neuen gewaltig zutreiben mußte. Sein in Antwerpen geborner Landsmann Bartholomäus Spranger, den er als Hofmaler Pius des Fünften in Ehre und Ansehen in Rom lebend fand, trug vor Allem durch Lehre und Beispiel dazu bei, jeden Funken ächten Kunstgefühls vollends in ihm zu ersticken, und die edlen alten Meister seines Vaterlandes, nebst ihren, der

Natur nachgebildeten herrlichen Werken, aus seinem Gedächtnisse zu tilgen.

Bartholomäus Spranger war in der damaligen Zeit einer der berühmtesten Verbreiter des überhand nehmenden falschen Geschmacks, und wurde, ohnerachtet der in seinen Werken herrschenden Unnatur, dennoch selbst vom Papste und vom Kaiser Rudolph dem Zweiten hochgeehrt. Beide ernannten ihn zum Hofmaler, der Papst räumte ihm eine Wohnung in Belvedere ein, der Kaiser erhob ihn in den Adelstand und verlieh ihm eine dreifache goldne Ehrenkette. Dieser allgeehrte Meister nahm nun den jungen Karl von Mander in seinen besondern Schutz, verschaffte ihm vom Papste die Erlaubniß einen Degen tragen zu dürfen, was damals in Rom eine seltne Auszeichnung war, und so ist es wohl begreiflich, wie der von all' dem Glanz geblendete junge Künstler sich mit Herz und Sinn ihm völlig zu eigen ergab.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom, im Jahr 1577, reis'te Karl von Mander der Heimath wieder zu. In Basel malte er unterwegs auf dem dortigen großen Gottesacker den Auszug Jakobs mit seinen Söhnen, völlig in Sprangers

Manier, mit dem er in Wien wieder zusammentraf. Denn der Kaiser hatte diesem vom Papste die Erlaubniß verschafft, nach sieben und dreißigjähriger Abwesenheit sein Vaterland besuchen zu dürfen. In Wien arbeitete Karl von Mander einige Zeit mit Spranger und dem Bildhauer Hans Mandt an dem großen Triumphbogen, der zum nahen Einzuge des Kaisers errichtet wurde. Dann reisete er, beladen mit Zeichnungen und Studien, doch leider für die Kunst ganz verbildet, dem väterlichen Hause wieder zu, wo Eltern und Geschwister mit Sehnsucht seiner harrten. Sein Bruder Adam ging ihm sogar, sobald er von seiner Annäherung Nachricht erhielt, mit allen Hausgenossen und an der Spitze seiner Schulgefährten eine weite Strecke entgegen, so daß seine Ankunft daheim einem kleinen Triumphzuge glich.

Karl von Mander führte nun einige Jahre hindurch ein beneidenswerthes Leben in ländlicher Stille. Er malte, schrieb, dichtete und sah sich dabei unter den Töchtern in der Nachbarschaft nach einer Gefährtin für seine künftigen Tage um, bis die in Flandern immer mehr überhand nehmenden bürgerlichen Unruhen sein und der Seinen

häusliches stilles Glück völlig vernichteten. Gesetzlose Empörung brach überall aus, die längst unzufriednen Wallonen überschritten ihre Gränze, bemächtigten sich der Städte, Dörfer und Flecken in der Umgegend von Meulebeck, deren Bewohner an fünf tausend Mann stark, meistens bewaffnete Bauern, gegen sie wieder aufstanden; der alte Cornelis von Mander mußte einige Mal sein Eigenthum an der Spitze seiner Knechte und Bauern gegen die Aufrührer vertheidigen, und das ganze einst so gesegnete Land ward bald der wildesten Unordnung zum Raube und allem Elende eines Bürgerkrieges Preis gegeben.

Bei der immer mehr überhand nehmenden Unordnung flüchteten die angesehensten Einwohner des flachen Landes, und auch Karl von Manders Eltern, ihre beste Habe, Silbergeschirr, Geld und Juwelen nach Brügge, Courtray und in andere benachbarte Städte, zuletzt führten sie selbst ein wanderndes rastloses Leben, stets auf der Flucht, um nur sich vor Gefahren zu retten. An Schreiben und Malen konnte Karl von Mander in solcher Lage jetzt nicht denken, all' sein Thun und Sinnen ging einzig nur darauf aus, sich

seinen Eltern hülfreich zu beweisen. Sein stets frischer Lebensmuth verließ ihn nicht, er dichtete mitten im allgemeinen Elende noch manches Liedchen, unter andern eines, in welchem er alle die Mädchen aus der Nachbarschaft besingt, die aus Furcht vor den Soldaten aus dem Hause ihrer Eltern in die Städte flohen. In diesem Liede heißt es unter andern:

„Noch weiß ich Eine,
Artiger Keine,
Und die ist geblieben zu Haus.

Diese Eine war ein sehr hübsches achtzehnjähriges Mädchen, zwar von niederer Abkunft und ohne Vermögen, doch so liebenswürdig und gut, daß Karl von Manders treue redliche Liebe zu ihr ihm den Muth gewährte, sie mitten in allen diesen Unruhen zu heirathen. Er führte seine junge Frau nach Courtray, wo auch seine älteste Schwester mit ihrem Manne lebte, und war nun fast immer auf dem Wege zwischen jener Stadt und Meulebeck, um hier wie dort den Seinen beizustehen.

Am Vorabende des heiligen Dreikönigs-Tages fuhr er einst mit drei Wagen von Meulebeck ab, die

er, mit Getreide und allerlei Geräthe beladen, nach Courtray für seine Eltern in Sicherheit bringen wollte; denn das Land wimmelte von Soldaten, ein wallonisches und ein deutsches Regiment lagen in der Nachbarschaft, die größten Frevel wurden ungestraft verübt, und der Landmann erlag unter den fürchterlichsten Lasten. Kaum war Karl von Mander zum Dorfe hinaus, so fiel eine Rotte plündernder Wallonen in das Haus seiner Eltern. Der alte Vater lag gefährlich krank, und der jüngste, damals achtzehnjährige Sohn Adam sah wohl ein, daß er allein dem Unheil nicht wehren könne. Mit großer Geistesgegenwart griff er also nach einem Degen, den er verborgen hatte, und mischte sich unter die Plünderer, die ihn, da er sehr geläufig ihre Sprache redete, für einen von den Ihrigen hielten. Adam machte unsäglichen Lärm, fluchte wie besessen, brach Kisten und Kasten auf, wo er wußte daß die besten Sachen verborgen lagen, und machte so die reichste Beute, mehr als er tragen konnte. Dann wandte er sich zur Mutter und zwang ihr mit den entsetzlichsten Drohungen das Geld ab, welches sie mit verstelltem Widerstande ihm gab, und sich dabei im Herzen der wohlgelungnen List ihres Sohnes

freute, durch welche dieser zugleich seine vermeinten Kameraden bewog, sich um die Frau nicht zu bekümmern, die sie bei ihm in guten Händen zu sehen glaubten. Dem armen Karl von Mander ging es unterdessen beinahe noch schlimmer als den Seinen daheim. Kaum war er zum Dorfe hinaus, so überfielen auch ihn Wallonen und raubten ihm Alles, sogar seine Kleider. Auch er sprach ihnen in ihrer Sprache zu, aber sie schlangen ihm demungeachtet einen Strick um den Hals, führten ihn zu einem nahen Baum, und trafen alle Anstalten ihn aufzuhängen, während sie mit ihm um die Summe handelten, mit der er sich aus ihrer Gewalt loskaufen sollte. Ein Italiäner, der eben des Weges geritten kam, sah diesem Treiben eine Weile ganz vergnüglich zu, bis Karl von Mander ihn gewahr ward und ihn in italiänischer Sprache um Beistand bat. Der Italiäner, sehr verwundert, daß ein Bauer, für welchen er Karl von Mander in seiner jetzigen Gestalt halten mußte, seine Sprache rede, fragte ihn, wo er italiänisch gelernt hätte? Zu Rom! war die Antwort. Was er da gemacht habe? erwiederte der Italiäner; gemalt, sprach Karl von Mander. Nun faßte der Italiäner ihn recht ins

Auge, schrie dann wie toll: Laßt mir meinen Freund los! nehmt den verdammten Strick ihm vom Halse! gebt ihm seine Kleider wieder! und theilte dabei rechts und links vom Rosse herab flache Klingenhiebe unter die Wallonen aus, die zu Fuße dem Reuter wenig anhaben konnten oder mochten. Alles geschah, wie er es befahl; gern hätte er auch Wagen, Pferde und alles Uebrige wieder erstatten lassen, aber das Getümmel war groß, und er am Ende selbst froh, als die Wallonen, ohne sich viel zu besinnen, mit ihrer Beute davon jagten.

Nun gab es eine Erkennungsscene zwischen Karl von Mander und seinem Befreier, der ehemals im Dienste eines Kardinals gestanden hatte, bei dem Karl von Mander als Maler aus und eingegangen war, und sich durch mancherlei kleine Geschenke des Dieners Zuneigung erworben hatte, so daß er bei ihm in gutem Andenken geblieben war. Der Italiäner wollte seinen Schützling jetzt durchaus ins Lager führen, um ihn nach überstandnem Schrecken dort herrlich zu bewirthen, doch Karl von Mander entschuldigte sich mit seinem kranken Vater in Meulebeck, und seiner jun-

gen Frau, die unlängst ihm in Courtray ihr erstes Kind geboren hatte, und so begnügte jener sich damit, ihn zu begleiten, bis er ihn in Meulebeck in völliger Sicherheit sah.

Im väterlichen Hause fand er die leeren Wände, und laute Klagen der Seinen strömten von allen Seiten ihm entgegen. Doch Bruder Adam führte ihn vor allen Dingen an einen von hohen Hecken umgebnen trocknen Graben, aus welchem er mit Karls Hülfe ihre jüngste Schwester Janneke herauszog, die er vor den Soldaten dorthin glücklich verborgen hatte. Dann zeigte er ihm triumphirend die reiche Beute, die er als Wallone von dem väterlichen Eigenthum gemacht hatte. Der kranke Vater, dem die Plünderer Betten und Kleider genommen, ward nun fürs erste aus dem geretteten Vorrath warm gekleidet, und dann von seinen Kindern drei Stunden weit bis Courtray getragen, denn im ganzen Dorf war weder Pferd noch Wagen mehr. Dort fand der Greis die nöthige Pflege und freundliche Aufnahme im Kloster der barmherzigen Brüder, denen er in früheren Zeiten viele Wohlthaten erwiesen hatte. Auch die Seinen wurden bei Freunden untergebracht,

und so waren alle einstweilen wieder in Ruhe und Sicherheit.

Karl von Mander erhielt ein Altarblatt zu malen, das ihm fünf und zwanzig Pfund flämisch einbrachte; seine Frau beschenkte ihn im Laufe des Jahres mit einem zweiten Kinde, und er wäre gewiß bei seiner heitern Gemüthsart in dieser beschränkten Lage völlig zufrieden geblieben, wenn nicht die Pest, diese furchtbare Begleiterin des Krieges, ihn von neuem aus seinem Zufluchtsort vertrieben hätte. Jeder Tag zählte neue Opfer dieses entsetzlichsten aller Uebel, Karl von Manders in Courtray verheirathete Schwester mit allen den Ihrigen gehörte unter die ersten, welche den Untergang fanden, und so blieb diesem nichts übrig, als Frau und Kinder durch schleunige Flucht zu retten. Mit einigem Gepäcke und wenigem Gelde wanderten sie aus den Thoren der unglücklichen Stadt, um sich nach Brügge zu begeben; seine Frau trug, in warme Decken eingehüllt, ihr neugebornes Kind, doch sie kamen nicht weit, als abermals raubsüchtige Plünderer sie überfielen, die ihnen alles nahmen, sogar die Kleider und die Hüllen des armen kleinen Kin-

des. Da standen sie nun auf freiem Felde, die Frau suchte weinend ihr Kind in die dürftige, kaum sie selbst bedeckende Bekleidung zu hüllen, die man ihr gelassen. Karl von Mander selbst hatte nichts als eine alte Decke, welche die Soldaten weggeworfen und in die er sich einwickelte. Doch da seine Frau noch ein Goldstück entdeckte, welches die Räuber in der Tasche des einzigen armseligen Röckchens, das sie behalten, nicht gefunden hatten, ward er plötzlich wieder guten Muthes, wie in seinen glücklichsten Tagen; er tröstete die Frau, indem er ihr erzählte, wie er in Brügge frisch ans Malen gehen, und Kleider und Geld bald wieder erwerben wolle; dann nahm er ihr das Kind vom Arm, tanzte damit vor ihr her und sang mit lauter Stimme ein frohes Lied, so daß sie mitten in ihren Thränen über ihn lachen mußte. So kamen sie ohne fernere Widerwärtigkeiten glücklich in Brügge an.

Hier fand Karl von Mander in dem Maler Paul Weyts einen alten Bekannten, der ihm Arbeit verschaffte, durch die er bald so viel erwarb, als er zu seiner und der Seinen Erhaltung bedurfte. Doch auch in Brügge begann die Pest

zu wüthen, während die Feinde von aussen die unglückliche Stadt in ewiger Unruhe hielten. Karl von Mander fühlte, daß er vielleicht auf immer jeder Hoffnung auf eine ruhige Existenz in seinem dem Raube, der Pest, der Verwüstung hingegebnen Vaterlande entsagen müsse, und faßte endlich den Entschluß, es zu verlassen und nach Holland zu gehen.

Er schiffte sich im Jahr 1583 mit Frau und Kindern ein, und gelangte glücklich nach Harlem, wo er, von Allen geachtet, zwanzig Jahre lang lebte. Er malte dort viele Gemälde für Kirchen und Kunstfreunde, und bildete viele Schüler. In freien Stunden dichtete er eine Menge Lieder, übersetzte die Ilias, Virgils Bucolica und Georgica, und Ovids Metamorphosen, auch begann er hier an seinem Malerbuche zu arbeiten. Dieses vollendete er in Siebenbergen, einem Schlosse zwischen Alkmaar und Harlem, wo er ein Jahr lang sich wegen einiger ihm aufgetragner Gemälde aufhielt. In diesem seinem Wohnorte erwachte noch einmal seine alte theatralische Lust. Er ließ durch seine Schüler ein von ihm selbst gedichtetes, auf die Kunst Bezug habendes Stück aufführen,

zu welchem er alle Künstler und Kunstfreunde aus der Nachbarschaft einlud. Wahrscheinlich war dieses Stück, das auch ein Feuerwerk verherrlichte, allegorischer Art. Das Theater war dabei nach seiner Angabe mit Kränzen, Festons, und aus Malergeräth künstlich gebildeten Trophäen geschmückt, und das Ganze fand bei den Zuschauern vielen Beifall. Von Siebenbergen zog er im Jahr 1604 nach Amsterdam. Hier fühlte er bald sich körperlich leidend, und obgleich er lange durch innere Geisteskraft das Krankheits-Gefühl zu besiegen strebte, sah er sich endlich doch gezwungen, einen Arzt zur Hülfe herbeizurufen. Leider fiel die Wahl desselben nicht glücklich aus, allzusehr ihn schwächende Arznei zerstörte gänzlich alle Lebenskraft, er starb an den Folgen dieser Behandlung acht und funfzig Jahr alt, im Jahr 1606. Seine Brüder waren bei seinem Tode gegenwärtig, und suchten seine Wittwe zu trösten, die mit sieben Kindern um ihn weinte. Ein Lorbeerkranz schmückte sein Haupt im Sarge, den dreihundert Verehrer und Freunde des Verstorbnen zur letzten Ruhestätte begleiteten; unzählige Lobgedichte verkündeten den Verlust des allgeschätzten Meisters

und Poeten, und sein Name wurde noch lange, in seinem Vaterlande wie in Holland, in hohen Ehren gehalten.

In seinem Malerbuche, diesem bedeutendsten seiner Werke, folgt einer in Reimen geschriebnen Anleitung zum Malen, erstlich das Leben der antiken Maler, soviel er davon in Erfahrung zu bringen mußte, dann geht er zu dem der italiänischen Meister über und benutzte dabei hauptsächlich das bekannte Werk des Vasari. Doch den letzten und bedeutendsten Theil seines Buches füllt das mitunter sehr ausführlich beschriebne Leben der niederländischen und hochdeutschen Meister, von den Gebrüdern van Eyck bis auf die damals noch lebenden Zeitgenossen Karls von Mander. Aus jeder Zeile desselben geht nicht nur die vertrauteste Bekanntschaft mit den alten Meistern und ihren Werken hervor, sondern auch klares Anerkennen ihres hohen Werthes und innige Liebe zur vaterländischen Kunst. Ueberall sehen wir, wie er mit wahrhaft rührender Treue, oft mit unsäglicher Mühe, den kleinsten Einzelheiten aus dem Leben seiner großen Vorfahren nachforschte. Und dennoch konnte er die von ih-

nen so glorreich geöffnete Bahn verlassen, denn während in seinen Gemälden keine Spur ihres einfachen Geistes, ihres Bestrebens, der Natur treu zu folgen, blieb, erkannte er es dennoch in seinem Buch mit Bewunderung an. Er selbst tadelte darinnen Hemskerks Verirrungen, und sank noch tiefer als dieser. Dies beweis't seine Darstellung der Sündfluth, eines seiner berühmtesten Gemälde, welches die Herren Boisserée als trauriges Denkmal des Verfalls der Kunst aufbewahren.

Dieses Bild ist nicht unrichtig gezeichnet, aber flach, todt, seelenlos, ohne Verstand gedacht und ausgeführt. Theatralisch Verzweiflende, unter ihnen der Borghesische Fechter, kleben an Felsen, die aus dem Wasser ragen, hängen auf Dächern und Bäumen, in den unmöglichsten verzerrtesten Stellungen, während sie in der nahen, auf einer Anhöhe liegenden Stadt noch ganz trocken bleiben könnten, und nirgend ist eine Spur von Wahrheit in dem ganzen Jammer, in allen gehäuften Gräßlichkeiten der qualvoll zu Grunde Gehenden.

Diese Verblendung eines von der Natur gewiß reich begabten edlen Geistes ist ein trauriger

Beweis, wie schwer es sey, sich vom Irrthum rein zu halten, wenn Beispiel und Autorität geachteter Personen diesen unterstützen, und die nach Neuheit dürstende Welt ihn mit lautem voreiligen Beifall begünstigt. Daher trachte jeder vor Allen nur darnach, den reinen wahren Zweck seines Strebens nie aus den Augen zu verlieren, ohne sich durch Lob oder Tadel der dazu Unberufnen irren zu lassen. Das Rechte siegt dennoch am Ende, wenn es auch für den Augenblick verkannt wird. Auch die alten Meister, deren Namen diese Blätter schmücken, lagen lange verachtet, in Staub und Nacht verborgen, und jetzt umstrahlt sie frischer, jugendlicher Glanz; ihr Andenken ist bei uns erwacht, und hoffentlich werden auch nachkommende Jahrhunderte ihren hohen Werth anerkennen und ihre Werke mit frommer Sorgfalt vom gänzlichen Untergange zu schützen suchen.



